# Lorenz Mizlers
# Musikalische
# Bibliothek

oder

Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern,

Worinn

alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Erläuterung und Verbesserung sowol der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

## Zweyter Band,

Welcher bestehet aus vier Theilen, nebst den darzu gehörigen XXXVI. Kupfertafeln und Registern.

---

Leipzig im Jahr 1743.

---

Im Mizlerischen Bücherverlag.

GE. VENZKY.

S.S.Th. Doct. Gymnas. Primisl. Rect.

*Membrum Societ. regiae Regiomonti honorarium et Gryphisio Ligs. et musicalium veritatum ordinarium.*

*v. L. pinxit*

# Sr. Königlichen Hoheit,

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten

und Herrn,

# HERRN

# Friederich Christian Leopold,

Königlichen Pohlnischen und Chur-Sächsischen Churprintzen

rc. rc. rc.

Meinem

# Allergnädigsten Fürsten und Herrn.

Durchlauchtigster Churprinz,
Allergnädigster Fürst und Herr,

Ew. Königl. Hoheit gegenwärtige Schrifft in der allervollkommensten Ehrfurcht zu überreichen erkühnet sich ein allerunterthänigster Diener, welcher die besondere Liebe und vortreffliche Einsicht in die Wissenschafften, als den glücklichsten Hülfsmitteln eines fortblühenden Staats, die hohe Tugend und erhabene Vernunft Ew. Königl. Hoheit, in stiller Ehrfurcht bewundert.

Er hat die gegründete Hoffnung Ew. Königl. Hoheit werden seine wenige Bemühungen in den musikalischen Wissenschafften und dieses sein Unterfangen nicht ungnädig ansehen, welches den von der Natur in ihn gelegten Trieb, mit dem kleinen ihm anvertrauten Pfund zur Ehre GOttes und Nutzen des gemeinen We-

sens

sens zu wuchern, verdoppeln, und ihn fähig machen wird, auf der angetretenen Bahn immer weiter fortzuschreiten, und die noch verborgenen Schönheiten der Musik durch Hülfe der Wolfischen Weltweißheit und der Mathematik nach und nach zu entdecken.

Zu **Ew. Königl Hoheit** Füssen erniedriget sich unterthänigst der, so bey GOtt dem Schöpfer und Erhalter aller Dinge unaufhörlich um die beständige Gesundheit **Ew. Königl. Hoheit** bittet und in der allervollkommensten Ehrfurcht erstirbt

**Durchlauchtigster Churprinz,**

**Allergnädigster Fürst und Herr,**

**Ew. Königlichen Hoheit**

allerunterthänigster Diener

Lorenz Mizler.

# Vorrede zum zweyten Band.

Ich habe hiemit den zweyten Band dieser Bibliothek den Liebhabern der musikalischen Litteratur in die Hände liefern wollen. Ich freue mich, daß sich immer mehr Liebhaber finden, die meine Bemühungen vor nützlich halten, welches mich aufmuntert, daß ich ins künftige diese Schrifft fleißiger fortsetzen werde, als ich bishero um verschiedener unvermeidlicher Hindernisse willen nicht gekonnt habe. Die Einrichtung soll künftig allzeit so bleiben, daß ieder Band aus vier Theilen, und ieder Theil aus zehen bis zwölf Bogen, nachdem weniger oder mehr Kupfertafeln darzu nöthig sind, bestehen wird, worzu iederzeit die gehörigen Register kommen sollen. Ich bin zwar dermalen von Deutschland abwesend, und befinde mich bey Sr. Excellenz dem Herrn Grafen **Malachowski**, Kron-Großprokanzlern von Pohlen, in **Konskie**, als der Residenz Sr. Excellenz, um dessen Herren Söhne, Starossen, in der Mathematik und Philosophie zu unterrichten; Allein dieses kan mich gar nicht hindern, daß ich nicht meine gewöhnliche Arbeiten im Schreiben sollte fortsetzen können, indem ich eben so viel, wo nicht mehr, Nebenstunden als in Leipzig habe. Diese Veränderung gibt mir also vielmehr Gelegenheit, daß ich meine Arbeiten besser und auch zeitiger als vorhero zu Stande bringen kan, wie ich denn meinen sämmtlichen Herren Correspondenten so fleißig als zuvor sowol aufwarten als auch antworten und willfahren werde, und bitte ich solche, ihre Packete und Briefe nur, wie bishero, nach Leipzig an Herrn **Blochbergern** zu senden, als der meine Commißionen besorget, und seinen Buchladen neben dem schwarzen Bret hat. Was übrigens di[e]

Wah[l]

Wahl der Materien und die Ausarbeitung derselben anlanget, so kan ein aufmerksamer Leser leicht finden, daß man sich Mühe gibt, solche immer besser einzurichten und auszuführen, und daß man sich befleißiget nicht nur zu nützen, sondern auch zugleich zu ergötzen. Besonders suchet man sowol den Gelehrten als den Virtuosen, ienen mehr Liebe und Einsicht in die Musik, als eine ihnen sehr nützliche und ihren Verstand erweiternde Wissenschafft, diesen aber mehr Liebe zu den Wissenschafften, besonders den Mathematischen und Philosophischen, als welche die Musik vortrefflich erhöhen können, durch tüchtige Gründe beyzubringen, und dadurch den Weg zu bahnen, daß man von einem nach mathematischer Lehrart abgehandelten System, wenn dergleichen zu seiner Zeit zum Vorschein kommet, den gehofften Nutzen hat. Die Eitelkeiten, die ich vielleicht im ersten Band begangen, wird man in diesem schon nicht mehr so antreffen. Ich bitte um Verzeihung, wenn ich einige meiner Leser, die in der Verleugnung ihrer selbst sehr weit gekommen, dadurch beleidiget habe. Ich kan zu meiner Entschuldigung weiter nichts anführen, als daß ich ein Mensch bin wie andere, der noch keine Fertigkeit besitzt, seine Leidenschafften allzeit zu bezwingen, wenn es die Ehre anbetrifft, der sich aber bemühet mit der Zeit vollkommener zu werden. Meine Leser leben wohl und bleiben geneigt dem

Geschrieben zu Konskie
in Pohlen den 20. May
im Jahr 1743.

aufrichtigen

Verfasser.

# Lorenz Mizlers
A. M.
# Musikalische Bibliothek
Oder
## Gründliche Nachricht
nebst
### unpartheyischem Urtheil
von alten und neuen
### Musikalischen Schrifften
### und Büchern,
Worinn alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl der theoretischen als practischen Music gehöret, nach und nach beygebracht wird.

Des andern Bandes
## Erster Theil
mit sechs Kupfertafeln.

Leipzig, im Jahr 1740.

Jm Verlag des Verfassers. im Graffischen Hause in der Catharinen-Strasse.

# Innhalt.

## I.

# Versuch eines Beweises, daß ein Singespiel oder eine Oper nicht gut seyn könne.

Diese Gedanken von Opern sind in dem achten Stücke der Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, so die deutsche Gesellschafft in Leipzig herausgibet, enthalten, wovon der Verfasser der geschickte Herr D. **Ludwig** ist, der vor diesem mit unserm berühmten Herrn Prof. **Hebenstreit** in Africa gewesen. Da wir gesonnen sind, alles was vor und wider die Opern geschrieben worden, nach und nach beyzubringen, so wollen wir solche von Wort zu Wort mit unsern Anmerkungen einrücken. Sie lauten daselbst von Bl. *648. bis 661.* also:

„Ehe ich noch Gelegenheit gehabt hatte, die „öffentliche Vorstellung einer Oper zu sehen, dach„te ich, es wären dieses Sachen von ausnehmen-

„der Schönheit: Ja ich zog sie aus Unwissenheit
„den Trauer und Lustspielen vor. Als ich nun
„endlich das Glück hatte, die in Dreßden vor ei-
„nigen Jahren aufgeführte Oper Cleofide zu
„sehen, dachte ich bey eben diesen Gedancken zu
„bleiben, weil mir zu erst ein Meisterstücke, und
„nichts unvollkommenes vorgestellet wurde.
„Der Ausputz des Schauplatzes war prächtig;
„die Musik vollständig und ordentlich; die Per-
„sonen zur Vorstellung geschickt; mit einem
„Worte: Alles war so wie man es von einer
„Oper verlangen konnte. Viele Zuschauer be-
„zeigten auch ein sonderbares Vergnügen über
„dieses Stücke: Obwohl die allerwenigsten dar-
„unter das Italiänische, die Dichtkunst und Mu-
„sik verstunden, und also weder die Kunst des
„Componisten, noch des Verfassers recht einse-
„hen und beurtheilen konnten. Ich aber hatte
„mich in meiner Einbildung betrogen.

„Ich ward hierüber ganz unruhig. Ich
„merkte wohl, daß mir vieles widernatürlich
„vorgekommen war, und doch wollte ich mein
„Vorurtheil noch nicht fahren lassen, welches ich
„aus so vieler andern Lobsprüchen gefasset hatte.
„Bald hernach hatte ich auf meinen Reisen Ge-
„legenheit noch mehrere Singspiele zu sehen. Ich
„fand also den Unterscheid der Französischen vor
„den Welschen. Ich ließ mir von unterschiede-
„nen Musikverständigen eines und das andere
„deutlich machen, und bemühete mich mein Ur-
„theil von den Singspielen feste zu setzen, damit
„ich

„ich mich nicht mehr mit Vorurtheilen martern
„dürfte.

„Ich weiß fast nicht, was ich sagen soll:
„ob die Dichtkunst die Musik belebt mache, oder
„ob die letztere der ersten den wahren Nachdruck
„gebe? 1) Eine angenehme Zusammenstimmung
„der Töne ist, wie ein Körper ohne Seele,
„weil die Ohren zwar gekützelt werden, doch
„der Verstand sehr wenig, ich will nicht sagen,
„gar nichts zu thun hat. 2) Ein gutes Ge-



1) Das ist wohl durch so viele Erfahrungen ausser allem Zweifel, daß beyde einander im Nachdruck helfen, und ihre Würckungen, wenn sie ihre Kräfte vereinigen, verdoppeln. Ein schönes Lied, wenn es noch so gut hergelesen wird, fällt den Zuhörern noch lange nicht so gut in die Ohren, als wenn es nach einer geschickten Melodie gut abgesungen wird, und wenn man die Melodie ohne Text höret, so empfindet man auch nicht so viel Vergnügen, als wenn beedes verbunden wird. Es ist derohalben aus dieser Erfahrung klar, daß die Dichtkunst die Musik durch ihre geschickte Verbindung der Worte so zu sagen beseelet, die Musik aber der Dichtkunst durch natürliche und deutliche Melodien den Nachdruck gibt.

2) Eine angenehme Zusammenstimmung der Töne ist ein regelmäßiger Zusammenhang verschiedener guten und leicht in die Sinnen fallenden Proportionen. Diese sind was würckliches und in der Natur gegründet. Sie gefallen allen Menschen, wenn sie solche mit den Augen sehen, und eben deswegen beobachtet man so fleißig die Symmetrie, und sind allen Menschen angenehm, wenn sie solche mit den Ohren vernehmen, das ist: Musik hören. Da sie also was schönes sind, so würklich in der Natur ge-

„dichte wird durch die angenehme Aussprache
„eben so schön, als durch die übereinstimmen-
„den

---

gründet, so muß der Verstand allerdings viel dabey denken können, indem uns die Natur nichts vorgeleget, wobey wir nicht viel denken könnten. Wenn aber vieler Verstand nichts dabey zu thun findet, so ist die Ursache davon nicht in der Natur der Musik, sondern in den so sehr von einander unterschiedenen Kräften der menschlichen Seelen und andern Neben-Umständen zu suchen. Die Unachtsamkeit, ein Vorurtheil, das Mißvergnügen, und wenn man wenig oder gar keine Erkenntnis von der Sache hat u. s. f. setzen uns in den Stand, daß wir viele Dinge nicht so betrachten, als wir wohl könnten und sollten. Wenn zwey in einen Kräuter Garten gehen, wovon der eine ein Arzeneyverständiger und Kenner der Kräuter ist, der andere aber gar nichts von solchen weiß, auch keine Lust daran hat, so wird der erste Zweifels ohne viel zu betrachten finden, und wenn er verschiedene neue Kräuter, ich meine solche, die ihm noch unbekannt sind, und die er gar niemahls gesehen, erblicket, so wird sein Verstand so viel zu thun finden, daß er kaum wieder weg kommen kan. Hingegen wird dem andern die Zeit lang, und indem er die unbekannten Kräuter ansiehet, findet sein Verstand gar wenig dabey zu thun. Eben so findet der Verstand der Zuhörer bey einer Musik bald mehr bald weniger zu thun, nach dem sie bald mehr bald weniger Vergnügen und Einsicht in die Musik haben. Viele Gelehrte die gar nichts von der Mathematik wissen, geben hier ein deutliches Beyspiel. Wenn man ihnen eine aus verschiedenen Linien bestehende Figur aus der höhern Geometrie vor Augen leget, oder eine Algebraische Rechnung zeiget, mit den Worten, daß viel Weisheit darinn stecket, so

„den Instrumente. 3) Es sind dieses Erfah-
„rungen, die ein ieder, welcher sich nicht durch



lachen sie mit einem recht altklugen Gesichte: Sie sagen: sie könnten sich gar nicht vorstellen, daß in puren Linien eine Weisheit könnte enthalten seyn, und daß die vielen x, y, und andere Buchstaben mit ihren Strichen was sonderliches bedeuten solten. Kurz: ihr Verstand findet gar nichts dabey zu thun. Das machts, sie haben keinen Begriff davon. So mag es auch vielen bey der Musik gehen, die denken weil ihr Verstand wenig dabey zu thun findet, so ists bey andern Personen auch so. Doch erweckt die Musik bey einem ieden Menschen die Aufmerksamkeit, zumahl bey denen, welche sie sehr wenig hören. Sie nimmt ihnen die Sinnen ein, und macht ihnen Vergnügen, und das ist schon so lange geschehen, als man in der Welt Musik gehabt. Es muß also wohl in der Musik was seyn, da der Menschen Verstand viel nachdencken kan wenn er will, und nicht daran gehindert wird. Ja auch deren Verstand, so keine Musik gelernet, begreift doch einigermassen was schön oder nicht schön in selbiger ist, und findet also was zu thun, und wenn sie sich gleich nicht erklären können, was ihre Ohren vernehmen, und eben in einem so dunkeln Zustande sind, als die, welche alle Farben unterscheiden können, ob sie gleich aus der Optick nicht wissen, wie es zugehet, daß diese Farbe von iener unterschieden ist. Man kan also wohl schwehrlich sagen, daß der Verstand bey der Musik wenig oder nichts zu thun hat.

3) Da der Herr Verfasser im folgenden selbsten saget, daß es was unvergleichliches sey, wenn eine geschickte Hand die Noten nach dem Sinn des Dichters setzet, und solchen dadurch verstärcket, so fället dieser Satz von selber weg. Denn wenn dieses ist, kan ienes nicht seyn.

„Vorurtheile beherrschen läßt, leicht zugeben
„muß. Eine Verbindung der Dicht- und Ton-
„kunst ist freylich von nicht geringer Stärcke, wenn
„der Verfertiger der Musik nur nicht durch übel
„angebrachte Töne, die Leidenschafft daselbst
„schwächt, wo ihre Stärcke am meisten hervor-
„blicken soll. Ich würde also thöricht handeln,
„wenn ich alle zum Singen geschickte Gedichte ver-
„werfen wollte. Hat ein Dichter Worte gebrau-
„chet, welche eine Leidenschafft erhitzen, stillen und
„unterhalten können; und eine geschickte Hand
„weiß die Noten so zu setzen, daß deren Verbin-
„dung den Sinn des Dichters verstärcket: So
„ist es sonder Zweifel was unvergleichliches. Doch
„muß dieses nicht allzu lang seyn: die Geduld der
„Zuhörer wird sonst geschwächt, und durch häufi-
„ge Wiederhohlungen erwecket man lauter
„Eckel. 4) Zu Erlangung einer gemäßigten
„Schönheit, sind also die sogenannten Cantaten
„am allerbesten. Eine einzige Arie ist öfters im
„Stande durch den heftig erregten Affect, uns
„mehr Vergnügen zu geben als zehn andere, die
„neben derselben gesungen werden, und den Affect
„nur schwächen; weil sie ihn gar zu lange unterhal-
„ten wollen.

„Es ist dieses nicht sonder Grund. Die
„Componisten haben etwas, was sie ein Thema
„nen-

4) Dieses ist ein Fehler, welchen viele Componisten be-
gehen, allein man fänget zu unsern Zeiten an die
häufigen Wiederhohlungen in den Sing-Stücken
abzuschaffen.

„nennen; welches, wie die Handlung in der Fa„bel, die Seele in der ganzen Arie ist. Viele „Handluugen verwirren den Zuschauer eines „theatralischen Stückes eben so, wie die viele The„mata den Zuhörer einer Musik irre machen. 5)

„Wenn ich also die mit der Dichtkunst ver„bundene Musik lobe, so lasse ich nur bloß solche „Stücke gelten, welche kurtz sind; welche in einer „Viertel-Stunde die Leidenschafft auf eben die „Art, ob zwar etwas schwächer, unterhalten und „hoch bringen; wie der Fortgang der Handlung in „einem theatralischen Stücke zu thun pfleget.

„Dieses lasse ich nun gelten. 6) Doch fallen „auch aus diesem Grunde der gar zu langen

A 4 „Dauer

5) Viele Themata, die in verschiedenen Arien nacheinander vorkommen, verwirren den Zuhörer eben so wenig, als die Nebenhandlungen in einem theatralischem Stück den Zuschauer irre machen. Und mehr als ein Thema kommt in einer Arie nicht vor. Ein geschickter Componist muß auch in seiner Oper ein Haupt-Thema haben, nach welchem sich alle andere Neben-Themata richten müssen, so wie in einem theatralischen Stücke eine Haupt-Handlung ist, auf welche alle Nebenhandlungen ihr Absehen haben.

6) Da aber die mit der Musik geschickt verbundene Dichtkunst mehr Eindruck bey den Zuhörern und Zuschauern hat, als eines von diesen beyden allein, warum will man denn diese Verbindung eben nur eine Viertel-Stunde gelten lassen? und warum solte nicht auch eine Oper, in welcher alles nach den Regeln der Schaubühne so eingerichtet ist, daß alle Neben-Veränderungen auf die Haupthandlung ihr Absehen haben, und den Verstand nicht verwir-

„Dauer die Singspiele schon völlig hin; 7) ob
„mir gleich die Folge dieser Abhandlung noch stär=
„kere Gründe geben wird, dasselbe zu verwerfen.

„Wenn es bey theatralischen Vorstellungen
„bloß auf die Vergnügung ankäme: So würde
„ich am ersten bekennen, daß die Oper das Mei=
„sterstücke der Schaubühne sey. Ich rede hier nur
„von sinnlichen Vergnügungen, und zu diesen gie=
„bet uns die Oper anfänglich eben die Gelegenheit,
„welche wir uns von Trauer und Lustspielen ver=
„sprechen können. Ueberdieß aber hat sie noch die
ange=

ren, und in welcher von dem Componisten alles nach dem Text natürlich eingekleidet worden, eben so lange mit guter Würckung zum Vergnügen der Zuschauer dauren können, als ein Trauer oder Lust=spiel? Wir können solches noch nicht einsehen; We=nigstens sind hier keine Beweisgründe die solches darthun. Eine Sache die eine Viertel=Stunde gut und natürlich ist, die kan ja unter eben den Um=ständen auch 3 bis 4 Stunden gut und natürlich seyn.

7) Es ist nicht ohne, daß insgemein die Opern gar zu lange sind. Sie sollen eigentlich nicht länger als ein Trauer oder Lustspiel seyn, und also niemahls über 3 höchstens 4 Stunden dauren. Dieser Feh=ler kömmt theils von den Poeten, theils von den Componisten her. Jene verfertigen öfters zu viel Verse, ich meine, sie dehnen die Handlung zu weit aus, und machen öfters unnöthige Ausschweifun=gen. Diese dehnen gleichfalls öfters die Sylben und Wörter zuviel aus, und machen manchmal unnö=thige Wiederhohlungen. Allein diesen Fehlern kan abgeholfen werden, und es folget daraus noch nicht, daß eine Oper gar nicht gut seyn könne.

angenehmste Uebereinstimmung musikalischer Instrumente zum voraus, welche vor sich schon allein im Stande ist, die Ohren zu vergnügen.

„Wenn wir aber den römischen Dichter „Horaz hören wollen: So fordert er nicht allein „die Ergetzung, sondern auch die Erbauung des „Zuschauers.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.
Lectorem delectando pariterque monendo.

Der wird vollkommen seyn, der theils ein Lehrreich Wesen,
Und theils was lieblich ist, durch seinen Vers besingt,
Zum theil dem Leser nützt, zum theil Ergetzung bringt.
Gottscheds Ubers.

„und Günther spricht: Die Dichter müsten

Die Menschen deren Augen die entblößte Wahrheit fliehn
Durch die Weisheit in den Bildern nur mit Lust zum Guten ziehn.

„Ja es würde der Dichtkunst eine Schande „seyn, wenn solche wichtige Wercke, als die theatralischen sind, nur bloß vergnügen und nicht „zugleich bessern sollten. Ein nichtswürdiger „Puppenspieler, ein Hans Wurst auf einer „Marcktschreyer Bühne und die bunten Zotenreisser dürften sich sonst endlich noch unterstehen, sich eben so, wie die Dichter, des Phöbus „Söhne zu heissen.

„Wenn ich nun untersuche, wodurch theatralische Stücke lehren sollen: So finde ich nach „der Lehre des Aristoteles, Horaz und so vieler „neuern Critikverständigen, daß es nicht durch „hin und her angebrachte gute moralische Einfälle, sondern durch den Zusammenhang der Fa-

„bel geschehen soll, welcher uns die Handlung als
„gut oder böse vorstellet. Jenes sind nur kleine
„Hülfsmittel, so der Dichter hier und dar brau-
„chet, um die Leute bey der Aufmercksamkeit zu
„erhalten; dieses aber ist der wahrhafte Grund
„der theatralischen Erbauung. Jenes muß ein
„Dichter auch in dem kleinsten Gedichte beobach-
„ten; dieses aber kan er nur in wohl ausgesonne-
„ner Verbindung der nachgeahmten Handlung
„anbringen.

„Ich zweifle nicht, daß eine geschicktere Feder
„als die meinige ist, aus diesem Grunde sehr viele
„besondere Regeln beweisen könnte, welche von
„Verächtern der Gründlichkeit, aus Unwissenheit,
„als lächerlich angesehen werden. Dieses ist zum
„wenigsten gewiß, daß der bisher noch so sehr herr-
„schende schlimme Geschmack in theatralischen
„Stücken, hierdurch völlig könnte besieget wer-
„den: wenn nemlich die Zuschauer in denselben
„eben so viel Lehrreiches als Belustigendes such-
„ten. 8)

„Doch ich muß zeigen, daß eine Oper nicht
„lehren könne. Die Weltweisen behaupten sehr
„wohl, daß die allzuhäufigen sinnlichen Bilder,
„die Wirckungen des Verstandes hindern. Denn
„ist

8) Dieses alles wird niemand leugnen, der die Regeln der Schaubühne innen hat, und von der Wahrheit versichert ist, daß alle Schönheit in einer genauen Nachahmung der Natur bestehe. Es wird sich aber zeigen, daß man nicht daraus folgern könne, daß eine Oper gar nicht gut seyn könne.

„ist der Verstand eine Kraft der Seele sich ein
„Ding deutlich vorzustellen: So müssen wir ihm
„nicht eine unaufhörliche Veränderung undeutli-
„cher ia wohl gar dunkeler Bilder vormahlen.
„Deutliche Begriffe lehren uns: undeutliche oder
„dunkele sind wohl gar im Stande, wenn sie mit
„deutlichen verbunden werden, dieselben zu ver-
„derben.

„Ein wohlgemachtes Trauerspiel zeiget mir
„nicht mehr als eine Hauptlehre. Es lehret mir
„eine Tugend lieben, oder ein Laster hassen: Alle
„übrige Dinge sind nichts anders als Hülffsmit-
„tel zu diesem Endzwecke zu gelangen. Die Ver-
„zierung des Schauplatzes, der Unterscheid der
„Personen, werden mit bey den ersten, meisten-
„theils doch ziemlich frostigen Unterredungen der
„Spielenden bekannt. Die untermischte Musik
„ist nichts anders, als ein Zwischenraum, welcher
„mir nur erlaubet Athem zu hohlen, das vorherge-
„hende zu überdencken, und das künftige ungedul-
„dig zu erwarten. Der Schluß läßt mich endlich
„von meiner vielen Mühe die Früchte sammlen.
„Ich sehe ein, was ich lieben oder hassen, was ich
„suchen oder fliehen soll. Von Lustspielen ist ein
„gleiches leicht zu erweisen.

„Es möchte mir iemand einwerfen, ich rede-
„te von einer Sache, welche zwar geschehen sollte,
„aber nicht geschiehet. Dieser Einwurf ist bey
„meiner Abhandlung nicht zu beantworten nöthig.
„Doch kan ich versichern, daß man schon solche
„Zuschauer habe, welche nicht bloß eine Belusti-
„gung,

„gung, sondern eine Lehrreiche Ergetzung suchen.
„Die Verbesserung der Schauspiele wird sonder
„Zweifel auch nach und nach die Zuschauer selbst
„verbessern.

„Sehe ich im Gegentheil die Singespiele oder
„Opern an; o was vor eine wundervolle Verän-
„derung nimmt den Zuschauern die Sinnen ein! 9)
„Sie sind nicht fähig dem Verstande was zu thun
„zu geben; 10) Ja wollten sie sich auch ienem ent-
„reissen: so würden sie doch eher die künstliche Zu-
„sammensetzung der Maschinen, als die Lehre der
„Fabel bedencken. 11) Wollte man auch die
„Opern eben so ordentlich und regelmäßig vorstel-
„len, als die Trauer und Lustspiele; wollte man
„alle Veränderungen und Maschinen des Schau-
„platzes verwerfen. O so würde doch die einzige
„Musik, als welche der wesentliche Theil desselben
„ist, den lehrenden Endzwek verhindern. 12)
„Man

9) Diese wundervolle Veränderung kan abgeschaffet werden, wie man denn schon würklich angefangen solche abzuschaffen.

10) Wenn aber alle Dinge in den Opern, so die Würkungen des Verstandes hindern, abgeschaffet werden, wie denn die Möglichkeit davon die Folge zeigen wird, so werden sie dem Verstande so gut was zu thun geben können, als die Trauer und Lustspiele.

11) Man kan ia die vielen künstlichen Maschinen weglassen. Man fängt ia auch an solches zu unsern Zeiten zu thun. Der ietzige berühmte Käyserliche Hof-Poet Herr Abt Pietro Metasasio ist davon ein vernünftiges Beyspiel.

12) Es kan seyn, daß in vielen Opern, die Musik den lehrenden Endzweck verhindert. Allein man kan die

„Man frage einen, ob er im Stande sey, die „singende Personen zu verstehen? Er wird mit „nein antworten, und sich bloß auf das gedruckte „Buch beruffen. 13) Ist nun dieses im Stan„de ihn zu lehren, so kan er ia schon den End„zweck erlangen, ehe er noch den Schauplatz „eröffnen siehet. Spricht man die lebendige „Vorstellung müste das meiste thun; so frage „ich wieder, ob er viel ordentliches denken werde, „wenn er die Person, das Buch und die Musik zu„gleich in Erwegung ziehen will? 14)

„Wenn

Musik so einrichten, daß sie solches nicht thut, und das solches möglich sey, wird sich gleich zeigen.

13) Man frage einen, ob es nicht möglich sey die singenden Personen verstehen zu können, wenn er aufmerksam, und die Instrumental-Musik so gesetzet ist, daß sie die Singstimmen nicht übertäuben. Es ist ietzo die Rede nicht, daß viele Componisten der Opern die Instrumental-Musik mehrentheils so einrichten, daß man von den Worten der singenden Personen, als der Hauptsache, öfters wenig oder gar nichts verstehen kan; Es fraget sich nur: ob es nicht möglich sey, die Musik bey einer Oper so einzurichten, daß man alle Worte des singenden verstehen könne? und wer wolte dieses leugnen, und der Erfahrung widersprechen? hat man nicht Cantaten mit Instrumenten, da man alle Worte des Sängers auf das deutlichste verstehen kan? kan nun eine Cantate also gemachet werden, ists denn nicht auch möglich daß 2, 3, 4, Cantaten, und endlich eine gantze Oper können auf diese Art gesetzet werden? Wer kans leugnen? Wenn man also alles vernehmen kan, wird man auch den lehrenden Endzweck erhalten können.

14) Das Buch und die Person machen eigentlich nur

„Wenn die Musik ihre Stärcke recht zeigen „will: So muß es mehr in Arien als Recitativen „geschehen. Recitative sind noch ziemlich natür„lich. Wenn ich nun zugebe, daß man seinen „Vortrag gereimt machen darf: So dächte ich „auch schier zu erlauben, daß man denselben so reci„tativisch-singend machte; ob sich gleich das Erste „noch besser als das Letzte entschuldigen läßt. 15) „Doch

eine Sache aus, wenn sie der Verstand in Erwegung ziehet. Er hilft sich durch das Buch nur, wenn aus Unachtsamkeit, oder wegen der allzustarken Musik, oder selbst wegen der schwachen Stimme der singenden Person und derselben undeutliche Aussprache, nicht alles kan vernommen werden. Dieses alles aber soll nicht so seyn. Man soll nicht unachtsam seyn. Die Musik soll nicht so stark seyn, daß man die Sing-Stimme nicht davor hören kan. Die singende Person muß so beschaffen seyn, daß sie alles deutlich ausspricht und man alles ordentlich vernehmen kan, alsdenn wird man gar kein Buch mehr nöthig haben. Auf die Musik darf man ins besondere auch nicht so viel denken, weil in eben der Zeit, da man auf die Worte denket die Musik sich von selbsten einspielet und dem Verstande sich beständig ohne Mühe darstellet und solchen vergnüget. Da man also hauptsächlich nur auf den lehrenden Endzweck dencken darf, und wenn die andern Umstände solchen nicht hindern, so kan man allerdings in einer regelmäßigen Oper ordentlich dencken, und den lehrenden Endzweck erhalten.

15) Es ist noch eine streitige Frage, welches natürlicher ist: wenn ich meinen Vortrag gereimt, oder recitativisch singend mache? das letzte scheinet der Natur gemässer zu seyn. Denn es ist kein Volck auf dem Erdboden, welches nicht in seiner Spra-

„Doch was soll ich mit den Arien machen?
„Wenn das Recitativ geendiget ist: So kan man
„ohne grosse Schwierigkeit errathen, was man in
„der Arie vortragen will. Ich sehe eben nicht, wa-
„rum man neuerfundener Worte und Ausdru-
„ckungen wegen, sich etwas eine halbe viertel
„Stunde soll vortragen lassen, da dieses uns so
„lange verhindert die Wahrheit einzusehen, welche
„man suchet. 16)

„Die so vielfältige Wiederhohlung der
„Sylben, Worte und Gedanken in den Arien
„machen

che einen gewissen Accent und was singendes haben sollte. Man kan solches besser an den von uns entlegenen Völckern als an unsern eigenen Landsleuten wahrnehmen. So gar hat in Deutschland ein ieder geringer Strich Landes wieder was besonders recitativisch singendes vor andern an sich. Diese gewisse Erfahrung kan niemand leugnen. Gereimt aber reden die Leute in keinem Lande. Welches ist nun natürlicher, wenn ich das, was schon in der Natur dalieget, nur durch Kunst deutlicher zu machen suche, ich meine, wenn ich meinen Vortrag ordentlich recitativisch singend mache, oder wenn ich in gereimten Versen rede?

16) Es ist allerdings eine üble Gewohnheit, daß man öfters über ein Wort 30 bis 40 Tackte trillert, und manchmahl die Worte so radebrechet, daß erstlich die Helfte vom Wort und in einer halben viertel Stunde darauf die andere Helfte vom Wort nach sehr vielen unnatürlichen Sprüngen und Trillern ausgesprochen wird. Vernünftige Componisten und Kenner der Musik haben einen Ekel vor dergleichen unnatürlichem Wesen.

„machen auch Eckel. Der Vortrag soll deutlich
„seyn, und da ist der Verstand schon fähig die
„Sache auf einmahl zu fassen. Das überflüßige
„verursachet nur Verdruß. 17) In dem Falle
„habe ich gesehen, daß die frantzösischen Opern an-
„genehmer sind, als die Welschen; ob die Musik
„gleich nicht so in die Ohren fällt: Denn dieselben
„pflegen selten mehr als einmal etwas zu wieder-
„hohlen, wie denn auch ihr Vortrag recitativischer
„als der Welschen.

„Ich kan hierbey nicht unterlassen, die Ge-
„dancken eines grossen Kenners der Musik und
„Dichtkunst anzuführen, die er mir bey dieser
„Sache entdeckt hat. Man darf sich nicht ein-
„bilden, sagte er, daß die Welschen die Meister
„der Musik sind, wie die meisten Deutschen glau-
„ben. Es herrscht unter ihnen ein verdorbener
„Geschmack, wie in der Dichtkunst. Ihre Mu-
„sik fällt zwar in die Ohren, und scheinet was vor-
„treffliches zu seyn: doch wir sind verderbt und
„richten uns nach den Vorurtheilen der Meister.
Sollten

17) Da ietzo das Licht in der Musik nach und nach auf-
gehet, so befleißiget man sich auch alles überflüßige
in Ausdrückung des Textes zu vermeiden, alles
schwülstige wegzulassen und der Natur nachzuah-
men. Freylich ist von dem alten Italienischen
schwülstigen Schlendrian noch viel übrig geblieben,
und das Vorurtheil so man vor denselben hat, ist
noch bey vielen tief eingegraben. Dieses aber hat
keinen Einfluß in die Natur der Oper, indem sie
von dieser Unreinigkeit nach und nach völlig kan ge-
säubert werden.

„Sollten wir es recht untersuchen, sollten wir
„nach dem natürlich schönen fragen, ich glaube,
„wir würden es sehr sparsam finden. Vor diesem
„suchten viele Deutsche in der Dichtkunst den
„Welschen nachzufolgen: Jetzo ist es meisten-
„theils aus der Mode gekommen. Vielleicht
„bringet uns bald ein geschickter Musikverständi-
„ger auch in seiner Kunst von dem Schwülstigen
„auf das natürliche. Doch ich muß aufhören,
„und wieder zu meinem Vorhaben schreiten.

„Ich habe nur bloß aus diesem Punkte be-
„weisen können, daß die Opern den lehrenden
„Endzweck verhindern, 18) weil ich mir oben
„selbst den Einwurf machte, daß eine Oper, ausser
„der Musik in allem als ein regelmäßiges Trauer
„oder Lustspiel könne gemacht werden. Doch die
„wenigsten Freunde der Opern werden dieses be-
„gehren. Sie werden ihre bezaubernde Verän-
„derungen, ihre fliegenden Gottheiten, die un-
„glaublichen Wunderthaten ihrer verliebten Hel-
„den, und dergleichen Sachen mehr, vor wesent-
„liche Stücke einer Oper ausgeben. Wenn ich
„nun zeigen wollte, wie dieses dem obigen End-
„zweck zuwider wäre: So würde ich viele Blät-
„ter anfüllen können, und doch nichts sagen,
„als

18) Ich habe im vorhergehenden deutlich gezeiget, daß der lehrende Endzweck in Opern kan erhalten werden, und daß man die Fehler, die der Herr Verfasser anführet, abschaffen kan, weil sie nicht mit dem Wesen der Oper unzertrennlich zusammenhängen.

„als was schon andere vorlängst dargethan ha„ben. 19) Die Leute sehen zwar dergleichen Sa„chen gerne, doch sie laufen auch zu, wenn Pfer„de und Hunde ihre Uebungen, als was ausseror„dentliches, machen. Deswegen aber werden „diese ienen nicht gleich geachtet.

„Doch ich gehe zu weit ab. Nun muß ich „auch zeigen, daß die Opern oder Singespiele die „Leidenschafften nicht reinigen können. 20) Daß „dieses Trauer oder Lustspiele thun sollen, und auch „können, ist eine ausgemachte Sache. Von „Opern aber will ich das Gegentheil, nur bloß in „Ansehung der Musik, erweisen: Weil ich wiede„rum zum voraus setze, daß das andere alles wohl „noch könnte verbessert werden. 21) Ich habe „oben

19) Dieses gehet das wahre Wesen einer guten Oper nicht an. Aus dem verdorbenen Geschmack verschiedener Personen kan man keinen Beweiß hernehmen, daß eine gewisse Sache gar nicht gut seyn könne. Kan man denn aus den Versen der Pritschmeister, und dem verdorbenen Geschmack, so noch einige an denselben haben, einen Beweißthum hernehmen, daß man gar kein gutes Gedichte verfertigen könne?

20) Dieses fällt nun von selbsten weg. Denn wenn eine Oper lehren kan, so kan sie auch die Leidenschaften reinigen. Das erste kan sie, wenn sie gut ist, wie gezeiget worden, also muß sie nothwendig auch das letzte können.

21) Alles soll in der Oper können verbessert werden, nur die Musik nicht. Man gestehet zu, daß eine gute Musik die vom Dichter erregte Leidenschafft erheben könne, und doch soll sie die Leidenschafften zu

„oben gesagt, daß ein Musikverständiger die von „dem Dichter erregte Leidenschafft durch wohl an„gebrachte Töne erheben könne; und scheine mir „also selbst zu widersprechen. Doch ich will mich „kürtzlich erklären.

„In einem Trauerspiele braucht der Dichter „unterschiedene Leidenschafften: Er läßt eine und „die andere wechselsweise herrschen; doch immer „so, damit die Hauptleidenschafft endlich im grö„sten Feuer sey. Es schickt sich hieher vortrefflich, „was die Weltweisen von der Erzeugung der Lei„denschafften schreiben; wie eine aus der andern „entstehen könne und entstehen müsse; was man „thue, um einen Menschen, der in diesem Affect „stehet, in einen heftigern zu versetzen, und so fer„ner. Doch gehet dieses bey der Oper auch „an? 22) Anfangs scheinet es sehr gut. Man „will zum Exempel eine Person zur Verzweifelung „kommen lassen: Ey! so erwecke man doch in ei„ner Arie die Scham. Man gehe weiter und ma„che den Menschen so geschickt, daß er eine Reue „über die begangene Missethat empfinde, dieses

 „kann

reinigen hinderlich seyn. Kan sie einmahl natürlich und der Poesie behülflich seyn, so kan sie es ja unter eben den Umständen allemahl seyn, wenn der Componiste die gehörige Geschicklichkeit besitzet. Wenn nun aber die Musik öfters anders ist, als sie seyn sollte, so folget ja nicht daraus, daß sie nicht anders seyn kan.

22) Warum denn nicht. Man siehet ja aus allen angeführten Umständen, daß es angehen kan, wenn nur die Anstalten darzu gemachet werden.

„kann, wie das folgende, immmer eine besondere
„Arie thun. Man mache endlich Hoffnung, daß
„es vorüber gehen und nicht viel zu bedeuten haben
„werde. Ein darzu kommender Unfall bringt
„Schrecken, und störet die scheinbare Befriedi-
„gung. Zeigen sich noch unterschiedene nach ein-
„ander, so kan Zorn und Verzweifelung den höch-
„sten Grad erreichen.

„Doch man sage mir, ob der ungleiche Vor-
„trag in Arien und Recitativen nicht wieder eine
„Hinderung sey? 23) . Mir ist es zum wenigsten
„so gegangen. Eine Arie hat öfters denienigen Af-
„fect bey mir erreget, den sie sollte. So bald die
„Stimmen aufhörten, und man fing das Reci-
„tativ an, so fiel auch mein Affect. Der Sänger
„ruhete zwar von seiner schweren Arbeit, so er in
„der Arie gehabt hatte, aus: Doch meine Leiden-
„schafft

23) Freylich hindert es die Erregung und Stillung der Leidenschafften, wenn z. E. nach einer Arie, die voller Affecten ist, ein altes Recitativ folget, worinn doch nach den Worten der Affect soll fortgesetzet werden. Allein dieses ist ein Fehler der nicht in dem Wesen der Oper, sondern in der Ungeschicklichkeit der Componisten seinen Grund hat, und verbessert werden kan. Es ist ein Unglück vor die musicalischen Wissenschafften bishero gewesen, daß man geglaubet ein Componist müste die Weltweisheit und Mathematik nicht verstehen, oder allenfalls nur was weniges davon wissen. Hätte dieses Vorurtheil, woraus alle Unordnung in den musikalischen Wissenschafften herkömmt, nicht so lange geherrschet, so würde ietzo die Musik nicht eine so grosse Ausbesserung nöthig haben.

„schafft fiel, und wenn die folgende Arie dieselbe
„noch verstärken sollte: So fand sie den guten An-
„fang nicht mehr. Eine Weile hält man zwar
„aus, man steigt und fällt in seinen Leidenschafften,
„so wie uns der Vortrag haben will, doch wird
„man auch zeitig müde, und dürfte vielleicht durch
„die heftig erregten, doch auch zeitig nachlassenden
„Affecten, in eine Kranckheit verfallen; wenn man
„nicht nachliesse, und mehr auf die Veränderung
„des Schauplatzes, als der Sache selbst Achtung
„gäbe.

„Von den Wiederhohlungen habe ich schon
„oben gehandelt, nun will ich nur eigentlich von
„dem so genannten Da Capo reden. Dieses ist
„der Erregung der Affecten völlig zuwider, und
„ich glaube fast nicht, daß man ein einziges vor-
„bringen könnte, welches gut wäre. 24) Die
„Erregung eines einzeln Affects gehet eben so vor
„sich, wie sonst einer aus dem andern entstehet.
„Ein aus dem andern entstehender Gedancke
„macht den Affect etwas stärcker, oder etwas



24) Schlechterdings sind die Wiederhohlungen von vornen nicht zu verwerfen. Wenn sie die Leidenschaft, die erreget oder gestillet werden soll, schwächen, sind sie allerdings nichts nütze, wenn aber solches nicht dadurch geschiehet, können sie vielmehr zur Erregung und Stillung der Leidenschafften was beytragen, zumahl da es gantz natürlich, daß man öfters im Zorn, im Eifer, in der Liebe rc. eine Sache mehr denn einmahl saget. Es gehöret aber hierzu eine gesunde Beurtheilungs Kraft dieses alles wohl zu unterscheiden, und am gehörigen Orte anzubringen.

„schwächer. Wenn ich nun in dem ersten Theile
„der Arie den Affect zu wircken anfange, in dem
„andern erhöhe, und wieder auf das erste zurücke
„falle: So meint ein aufmerckſamer Zuhörer,
„ich wolle ihn nur verführen, und der Affect, wel-
„cher erweckt werden soll, vergehet öfters noch im
„währenden Singen. 25) Und was sage ich erst
„viel? Ist nicht das Da Capo in der Musik sel-
„ber vor sich betrachtet ein Fehler? Die neuern
„Musik-

25) In diesen Umständen, wenn nemlich die Leiden-
schafft im andern Theil stärcker als im ersten der
Arie ist, und der Affect im folgenden immer hefti-
ger werden soll, ist das von vornen oder da Capo
nicht dienlich. Wenn aber in beyden Theilen die
Leidenschafft gleich starck, oder im andern Theil
aus gewissen Absichten etwas schwächer ist, und
doch sich wieder heben und immer feuriger in der
Folge werden soll, oder wenn im andern Theil der
Affect heftiger als im ersten, und sich wieder nach
der Absicht des Poeten in der Folge legen soll, kan
das von vornen wohl gebrauchet werden. Dieses
alles aber sind Dinge, worzu die Componisten nicht
gelangen, wenn sie keine Einsicht in die Poesie, in
die Lehre der Leidenschafften, und Natur der Tone
erlanget haben. Ein Componist muß ordentlich
denken können, welches nur durch Hülfe der Welt-
weisheit und sonderlich die Mathematische Lehrart
erhalten wird. So lange aber die Poeten keine
gründliche Einsicht in die Musik, und die Compo-
nisten keine gründliche Einsicht in die Poesie, Welt-
weisheit und Mathematik sich zu erwerben suchen,
so lange wird es auch schwehr seyn, Opern, die
ganz und gar von Fehlern frey sind, aufzuführen.
Doch ist die Möglichkeit, wie bishero dargethan
worden, gar wohl vorhanden.

„Musikverständigen haben das Ritornell verwor-„fen: Was war dieses anders als eine Wieder-„hohlung der ersten Clausel, welche unmittelbar „geschahe? 26) Heißt denn dieses nun nicht ri-„tornellisirt, wenn ich die erste Clausul nach der „andern wiederhohle? Der Unterscheid ist von „schlechter Wichtigkeit. 27) Es scheint, als ob „man einen Fehler verworfen habe, um den an-„dern zu begehen.

„Wie öfters sind nicht die übel angebrachten „Schönheiten der Musik Schuld, daß die Leiden-„schafften nicht erreget werden? Ein erzürnter „Held will alle Welt fressen, und ein Triller, wel-„chen ihm der Componist in den Mund geleget, „hält seine Raserey auf eine Minute zurücke. Der „Zuhörer wird zum Lachen gebracht, und die „Schönheit ist verderbt. Doch dieses ist nicht ein „Fehler der Oper selbst; sondern des Componi-„sten. 28) Es fällt noch etwas zu erinnern vor,

 „welches

26) Der Herr Verfasser irret sich hier. Das Ritornell ist keine Wiederhohlung der ersten Clausel so unmittelbar geschiehet, sondern ein ordentlich ausgearbeiteter musicalischer Satz, der zwischen verschiedenen Arien, oder Strophen einer Ode abgespielet wird, und mit selbigen einen Zusammenhang hat. Unsers wissens sind sie nicht schlechterdings abgeschaffet. Man brauchet sie noch in der Kirche mit guter Würckung. Nur ist es nöthig, daß sie eine geschickte Hand setzet.

27) Aus der wesentlichen Beschreibung des Ritornells erhellet daß es gantz was anders sey.

28) Kan also verbessert werden, wie alle Fehler so bishero angeführet worden. Aus allen den, was

„welches mir allezeit bey den Singespielen lacher=
„lich geschienen. Die Arie gehet an, die Musici
„bringen mit ihren Instrumenten drey Minuten
„hin, ehe der Sänger etwas singen darf. 29)
„Endlich fängt er sich an zu erzürnen und singt ein
„paar Worte her, und muß hernach doch wieder
„eine Weile stille schweigen. Ist dieses nun nicht
„lächerlich? Ich rede mit einem guten Freunde,
„und wenn ich ihm die halben Gedancken gesaget
„habe, so laß ich ihn eine Weile warten; her=
„nach wiederhohle ich es noch einmahl, endlich sage
„ich erst, was ich haben will. Ein im hitzigen Fie=
„ber liegender Krancker könnte entschuldiget wer=
„den, doch einen Vernünftigen würde ich vor när=
„risch halten, wenn er es so machte. 30)

„Aus

man bis hieher vorgebracht, will sich noch nicht die Folge ergeben, daß eine Oper von Natur gar nicht gut seyn könne.

29) Dieses hat seine vernünftige Ursache und guten Nutzen. Denn erstlich wird der Zuhörer dadurch aufmercksam gemacht, welcher eifrig erwartet was nun der Sänger sagen wird. Es muß derowegen solches nicht zu lange dauren. Hernach wird auch dem Zuhörer die Melodie zum voraus bekannt, die die singende Person vorbringen wird, und kan also alsdenn, wenn die Worte würcklich abgesungen werden, mehr seinen Verstand auf die Worte als die Melodie richten.

30) Vernünftige Componisten nehmen sich in Obacht, daß sie die singende Person nicht innen halten lassen, es sey denn der Verstand der Worte aus. Daß sehr viele Componisten hier fehlen ist gar kein Zweifel, so wenig als es gewiß ist, daß man solches verbessern kan.

„Aus diesen allen schliesse ich, daß gewisse
„Künste in der Welt vor sich eine Schönheit ha-
„ben, welche sie in der Verbindung verliehren. 31)
„Wenn ein Mahler ein vortreffliches Historisches
„oder fabelhaftes Gemählde erfindet: So drin-
„gen sich die Zuschauer hinzu, bewundern solches,
„und bemühen sich zu erforschen, was er wohl
„durch dieses oder jenes gemeinet habe? und diese
„Bemühung bringet ihnen Vergnügen. So
„bald aber ein Dichter darzu kommt, und sagt ih-
„nen vor: dieser dürre und magere Mann, wel-
„cher auf seinen Goldsäcken ruhet, ist der Geitz, und
„so ferner: So gehet der Zuschauer davon und
„vergnügt sich nicht mehr, als bey einem Bänk-
„chensänger, welcher aus dem übel ausgelegten
„Nordscheine Pest, Hunger und Krieg prophe-
„zeyet. 32)



31) Aber die Poesie verlieret ihre Schönheit nicht, wenn sie mit der Musik verbunden wird, wie der Herr Verfasser selbsten zugestehet.

32) Ich weiß eben nicht, ob ein Zuschauer deswegen von einem Gemählde weglaufet, daß man ihm die Absicht des Mahlers gesaget. Wer vernünftig ein gutes Gemählde betrachtet, der hat ja die Absicht, daß er den Endzweck des Mahlers wissen will, und den künstlichen Pinsel betrachten wie er der Natur nachgeahmet. Wenn nun der Verstand seinen Endzweck erhält, da er es entweder selbsten gleich errathen kan, oder ein anderer ihm solches saget, so dächte ich, müste das iemand vielmehr Vergnügen als Mißvergnügen bringen. Denn die Beschaffenheit unserer Seele bringt es so mit sich, daß wir uns über Dinge, die wir deutlich erkennen, mehr

„Bey der Musik gehet es eben so zu. 33)
„Ich habe oben gezeigt, wie angenehm es sey, wenn
„sie mit der Dichtkunst verbunden wird; glaube
„be auch hernach erwiesen zu haben, daß es in der
„Oper wider den Endzweck theatralischer Ge-
„dichte sey, nemlich wider das Lehren und die
„Reinigung der Leidenschafften. 34) Sollte
„man denn des blossen Vergnügens wegen so viele
„Unkosten machen? Ja was noch mehr ist, so vie-
„le Zeit verderben? Trauer und Lustspiele werden
„hierinnen immer den Vorzug behalten, ob sich
„gleich so viele Leute darwider setzen. Und ist es
„denn ein grosser Schade? Die Musik bleibt den-
„noch was vortreffliches, wenn gleich eine Oper
„nichts nütze ist.

„Wollte ich an Nebensachen gedencken, so
„würde ich viel zu erinnern; doch auch viel zu wi-
„derlegen haben. Grosse Könige und Fürsten
„lieben die Opern! Vielleicht sind nicht auch zu
„der

freuen, als wenn wir nur dunkle oder gar keine Begriffe von ihnen haben.

33) Es wird wohl sehr schwehr seyn aus dem Gemählde und Bänckchensänger, und aus der Poesie und Musik ein gutes Gleichniß heraus zu bringen, wenn auch gleich Diogenes seine Laterne darzu herleyhen sollte.

34) Ich glaube auch erwiesen zu haben, daß die Fehler in den Opern können verbessert werden, und daß sie alsdenn so wohl als die Trauer und Lustspiele lehren und die Leidenschafften reinigen, und ergötzen können. Ja eine gute Oper wird noch mehr ergötzen können als ein Trauer oder Lustspiel, zugleich aber auch eben so gut lehren.

„der Römer Zeiten Opern gespielet worden!
„Vielleicht war Jubal der erste Operiste! Viel-
„leicht und so ferner. Man ist öfters gewohnet
„mit Scheingründen zu fechten.

„Ich schliesse, und glaube genugsam erwie-
„sen zu haben, daß die Oper nichts natürliches,
„nichts verständiges und nichts nützliches sey.
„Auch selbst Musikverständige werden mir recht
„geben, wenn sie sich nicht durch Vorurtheile be-
„herrschen lassen. Und da ich meine Meinung
„von Opern durch fleißige Betrachtung und Un-
„tersuchung derselben geändert habe: So kan es
„vielleicht andern künftig eben so gehen. Meine
„Gedanken werde ich nun weiter nicht ändern.
„Denn so lange eine Oper das ist, was sie itzo
„wircklich ist: So lange werde ich auch glauben,
„was ich itzo glaube. 35)

II. Des

35) Ich glaube genugsam erwiesen zu haben, daß ei-
ne Oper natürlich, verständig und nützlich seyn
könne, wenn nur die Poeten und Componisten der
Opern sich nach und nach durch die Weltweisheit
und Mathematik bessern und ie mehr und mehr die
noch übrigen Fehler abzuschaffen sich bemühen
werden. Auch selbst die Kunstrichter hierinn
werden mir recht geben müssen, wenn sie sich nicht
durch Vorurtheile beherrschen lassen, daß der
Herr Verfasser zwar verschiedene Fehler der Oper
angeführet, solche aber alle von den Poeten und
Componisten und nicht aus dem Wesen der Oper
herkommen, und daß daraus nicht folge, daß ei-
ne Oper von Natur gar nicht gut seyn könne. So
lange man also aus der Natur der Oper nicht dar-
thun kan, daß sie nicht lehren und ergötzen könne,

## II.

# Des Französischen Paters Poree Gedanken von den Opern.

Diese Gedancken sind in der schönen Rede desselben von den Schauspielen ob sie eine Schule guter Sitten sind, oder seyn können? enthalten. Sie sind zerstreuet. Am Ende des ersten Theils dieser Rede, und gegen das Ende des andern Theils eben dieser Rede kommen sie vor. Der berühmte Pater **Poree** hat diese Rede in Lateinischer Sprache in Gegenwart der Cardinäle Polignac und Bissy, als päbstlichen Nuncius und vieler andern vornehmen Männer mit vielem Beyfall gehalten. Der gleichfalls berühmte P. **Brumois** hat sie in die Französische Sprache übersetzet, und der geschickte und gelehrte Herr M. May hat sie unsern Landsleuten zu gefallen ins deutsche gebracht. Dieser deutschen Ubersetzung habe mich bedienet. Und da der Herr Ubersetzer schon verschiedenes mit besonderer Geschicklichkeit ins deutsche übergetragen, und sich sonderlich auch nach dem Herrn Professor Gottsched um die deutsche Sprache verdient gemachet, so hat niemand Ursache zu zweifeln, daß nicht der lebhafte

und so lange man nur wegen derselben Fehler und des Mißbrauches den guten Gebrauch verwerfen will, so lange werde ich das Wesen der Oper, als was gutes, nicht aber derselben Fehler, vertheidigen.

lebhafte Geist, und das angenehme Feuer des P. Poree vollkommen getroffen sey.

Die Worte des P. Poree lauten im ersten Theil gedachter Rede von Bl. 26 bis 29 also:

„Sie sind nunmehro, wie es scheint, mit mir „einig, meine Herren, daß die tragische und co„mische Schaubühne zu einer Schule werden kan, „die fähig ist gute Sitten einzuführen. Allein ich „merke auch, daß ihnen bey dem allen dennoch „ein sehr artiger Zweifel übrig bleibt. Sie wol„len wissen, ob das Singespiel, eine andere Art „der Schaubühne, sich auch dieses Vortheils rüh„men könnte. Wie soll ich es beschreiben? Die „Erfindung ist sehr neu, und recht sonderlich. „Man macht durch eine wunderliche Vermen„gung vereinter Schauspiele ein allgemeines, und „ein einiges von dieser Art daraus. Ursprüng„lich kömmt es aus Griechenland, es behält aber „sehr wenig von dem Orte seines Ursprungs. Ist „es eine Tragödie? Ist es der Chor? Es ist nichts „ordentliches darinnen. Es hat seine besondern „Regeln, ob es gleich nicht regelmäßig ist. Es „ist eine Zusammenhäuffung vieler Dinge, ein „ich weiß nicht was, das den ausserordentlichen „Dingen in der Natur sehr gleich kömmt. Wie „diese, so erweckt auch jenes die Neugierigkeit. „Es setzt in Verwunderung wie jene; doch kan „man es wohl eben so hoch, wie die ausserordent„lichen natürlichen Würckungen der Natur schä„tzen, da es eben wie die Spiele der Natur in Er„staunen setzt? Sie werden vielleicht, meine Her„ren

„ren, gerne wissen wollen, was ich von dieser
„Art der Schauspiele halte. Und vielleicht könn-
„te sich wohl einer finden, welcher mir, mit seiner
„verschmitzten Neugierigkeit, auf eine leichtferti-
„ge Weise, viel dabey zu schaffen machen sollte.
„Ich will es mit ihm annehmen. Er mag seyn,
„wer er will, so wird er sich doch gefallen lassen,
„daß ich zuvor ehe ich mich weiter einlasse, selbst
„einige Fragen an ihn thue. Was halten sie
„von der Musik und der Harmonie? Ist sie an
„und vor sich selbst schädlich? Im geringsten nicht.
„Das sind Dinge, die man überall so wohl bey
„zärtlichen als ernsthafften, bey verliebten, als
„Heldenmäßigen Umständen gebrauchen kan.
„Wie? Findet man sie zuweilen nicht auf der
„Schaubühne in einer edlen und reitzenden Ernst-
„haftigkeit? Sie geben mir dieses zu. Ich fra-
„ge weiter: Was halten sie vom Tanzen? Sie
„wissen, daß dieses ja von der Musik beynahe un-
„zertrennlich ist. Wollen sie dasselbe ohne Be-
„dingung gantz verbannet haben? Wie es scheint,
„so wissen sie nicht, was sie darauf sagen sollen.
„Wenn wir aber nun alles freche und unanstän-
„dige Wesen davon wegnehmen, und sehen wol-
„len, was das Tanzen ist, was werden sie in die-
„ser Untersuchung wohl zu tadeln finden? Etwan
„die Geschwindigkeit der Füsse, die sich nach dem
„Tacte bewegen? oder die leichte und ungezwun-
„gene Bewegung der Armen? das unvermerkte
„und angenehme Wägen des Leibes? Gar nicht.
„Also lassen sie ja das Tanzen auch zu. Nun
wohl?

„wohl; Ich fahre fort. Solte es wohl ihren
„Gedanken nach unmüglich seyn, die Thaten der
„Helden in Versen und Musik vorzustellen? Kei-
„nesweges. Sie geben es ohne alle Schwierig-
„keiten zu. Ich gehe noch weiter. Kan wohl
„eine tugendhafte Heldenthat wenn sie auf solche
„Art vorgestellet wird, das Ohr küzeln, bis ins
„Herze dringen und daselbst eine anständige Nach-
„eyferung erwecken? Wenn man das nicht zuge-
„ben wolte, sprechen sie, so müste man weder Oh-
„ren noch Empfindung haben. Das will ich eben
„auch. Nun sind wir doch eins. Weiter habe ich
„nichts mehr zu fragen, auch nichts zu antworten.
„Sie haben selbst geantwortet. Dürfte nun die
„Oper, wie ich sie beschrieben und sie es selbst zu-
„gegeben haben, wohl gute Sitten einführen kön-
„nen? Man gebe mir eine wahrhafte Helden-
„that, wie sie nach den Regeln eines Sitggedich-
„tes wohl verfertiget worden; Fliessende, aber
„sinnreiche Verse; eine männliche und liebliche
„Musik; ungezwungene und ernsthafte, leichte
„und sittsame Tänze, die mit dem Gedichte so
„verbunden sind, daß sie vor sich selbst eine stum-
„me Poesie abgeben. Hernach: Solte ich mir
„denn noch ein Bedenken machen es ihnen nach-
„zusagen? Hernach wird die Oper selbst das
„Nützliche und Angenehme mit einander vereini-
„gen, und die reine Liebe zur Tugend in die Her-
„zen bringen.

Im andern Theil dieser Rede sind die übrigen Gedancken von Opern des Hrn. P. Poree von Bl. 47. bis 51. enthalten.

Nachdem er gezeiget, daß in einem wohleingerichteten Staat kein Schauspiel aufgeführet werden soll, wenn es nicht eine Bestrafung des Lasters, oder ein Lob der Tugend in sich hält, und daß, wenn man sich dessen auf eine andere Art bedienet, man sich strafbarer Weise von dem Zwecke, der den Poeten und der theatralischen Poesie vorgesetzet, entfernet, spricht er:

„Wie werden sich bey diesen Umständen die „Opermacher rechtfertigen können? Werden sie „wohl sagen können, daß ihre Gedichte nach den „Regeln einer guten Moral verfertiget sind? Die„se Poeten werden selbst gestehen müssen, daß sie „eben nicht so strenge Sittenrichter sind. Doch „sie werden sagen, es gehöre auch nicht vor sie die „Welt zu bessern: Es sey schon genug, wenn sie „sich nur Mühe geben den Fußtapfen der Erfin„der einer Oper zu folgen, das heist ein Schau„spiel zu machen, das in allen Stücken angenehm „sey. Ihre Schaubühne sey ein öffentlicher Gar„ten, wo man nicht nach fruchtbaren Bäumen „frage; sondern nach lustigen Spaziergängen, „nach schönen Plätzen, die mit allerhand Blu„men besetzet sind, nach Springbrunnen auf hun„derterley Art, nach kleinen Gebüschen, wo man „überall den Gesang der Vögel hört, nach Bil„dersäulen, die gleichsam Seel und Leben haben, „und endlich nach allen, was zur Schönheit des

„Ortes

„Ortes und Annehmlichkeit der Aussicht etwas
„beytragen kan. Ich will diese Herren, welche
„vor die Schönheit und Annehmlichkeit so eifrig
„sind, nicht einmahl fragen, ob sie das Recht ge-
„habt haben, den tragischen Chor, aus welchem die
„Oper entstanden, von seinem ersten Amte zu
„verdringen, ich will sagen, von der Bemühung,
„die Tugend beliebt zu machen, damit sie denselben
„zum Dienste der zärtlichen Narrheit erniedrigen
„könnten. Meinethalben hätte man ohne den
„geringsten Mißbrauch auf einem von Natur
„fruchtbaren Platze einen Raum mit unfruchtba-
„ren Bäumen besetzen mögen. Ich frage nur,
„ob es erlaubt gewesen ist, ihn mit giftigen Blu-
„men zu besäen und mit schädlichen Kräutern aus-
„zuzieren. Wir wollen es uns auch auf einen Au-
„genblick einbilden, als ob man in diesem bezauber-
„ten Garten eine Schule aufrichtete, nicht eine
„Platonische, so wie uns dieselbige von der Histo-
„rie in den schattigten Gärten der Academie vor-
„gemahlet wird; sondern eine Epicurische, so wie
„man dieselbe auch vor den Zeiten des Epicurus in
„den hängenden Gärten der Semiramis hat se-
„hen können. Stellen sie sich also, meine Herren,
„die Wollust vor, wie sie auf einem Throne von
„Rosen sitzet, mit jungen Rosen gekrönet ist, in der
„einen Hand ihre Leyer, und in der andern einen
„Becher voll süsses Getränkes hat. Tausend
„kleine Liebesgötter mit ihren Köchern bewafnet,
„fliegen hier und da, über und um sie herum. Die
„Vernunft, welche durch den schädlichen Trunck,

„ganz betruncken, fast eingeschlafen, und mit Fes-
„seln von Blumen umstricket ist, liegt zu ihren
„Füssen. Auf allen Seiten siehet man eine Men-
„ge der Helden, und Heldinnen; die alle wegen ih-
„rer närrischen Leidenschaft bekannt sind herzu ei-
„len. Neben ihr machen die Götter und Göttin-
„nen, welche durch die Fabeln in der ganzen
„Welt zu finden, und durch die Flammen des
„Cupido entzündet sind, eine herrliche Gesell-
„schaft aus. Zwischen diesen beyden müssen wir
„uns eine Menge Schüler beyderley Geschlechtes,
„sonderlich noch junge unerfahrne und dahero zu
„allerhand Lehren, vornehmlich derjenigen, die
„das sinnliche Vergnügen betreffen, fähige Leute
„vorstellen. Die Wollust scheinet sie also anzure-
„den. Brechet die Blumen des Frühlings; Be-
„kränzet damit eure Häupter: Wartet nicht bis
„sie verwelken, sehet nicht mit unruhigen Augen
„auf das zukünftige. Geniesset des Gegenwär-
„tigen. Das Herze wird dorthin gezogen, die
„Vernunft ruft es hieher zurücke. Schliesset eu-
„re Augen vor der ungestümen Vernunft, und fol-
„get der Neigung des Herzens. Die Liebe ist das
„einzige Glück dieses Lebens. Diese Grundre-
„geln, welche durch kleine artige Verse ausge-
„druckt, durch eine Zusammenstimmung der In-
„strumente erhaben, mitten unter einem freyen
„Tanze durch Sirenen abgesungen werden, ge-
„hen, wie durch ein Echo, in den Mund der Schä-
„fer und Nymphen. Sie zu wiederhohlen kom-
„men die Faunen und Dryaden aus ihren Wäl-
„dern

„dern hervor. Die Najaden und Tritons erhe-
„ben sich aus dem Wasser. Die Gottheiten des
„Himmels und der Erden verlassen ihren Aufent-
„halt; Alle fangen ihre unbesonnene Liebe von
„neuen an. Alles wird verliebt, alles seufzet.
„Vögel, Winde, Bäche, so gar die Felsen ler-
„nen, wie man lieben soll. Was halten sie, mei-
„ne Herren, von einer solchen Schule, deren Vor-
„steherin die Wollust ist? Wie mag es bey ihr um
„die guten Sitten stehen? Allein ist dieses nur nicht
„etwan ein bloß ersonnenes Gemählde? Ist es
„wohl eine Abbildung einer wahren Sache? Frey-
„lich. Es ist aber nur der Grundriß; Doch ein
„Grundriß, der sehr richtig ist, welchen ich aber
„nicht habe verfertigen sollen. Gebt mir nur
„Schuld, ihr, die ihr eure Feder, oder Poesie
„dieser Schaubühne lehnet, ich hätte entweder
„aus Irrthum, oder Ueberfluß zu viel davon ge-
„sagt. Redet doch wo ihr könnt. Gibt man
„sich nicht bey Auskünstelung der Leidenschaften,
„bey Aussuchung übler Grundregeln, bey Anbrin-
„gung der Zärtlichkeit in der Poesie, und Weich-
„lichkeit in der Musik, die gröste Mühe nur des-
„wegen, daß man die Ohren kützele, die Herzen
„bezaubere, die Vernunft einschläfere, das straf-
„bare Feuer anblase? Es war also in dem Schick-
„sale der Schaubühne beschlossen, daß man der-
„einst an den epicurischen Lehren so lange künsteln
„solte, bis man was ersonnen, das Gift einer epi-
„curischen Lehre öffentlich beyzubringen. Dieses
„geschahe, als man anfing eine Schule, ich will

„in Ansehung der Verse, nicht sagen unzüchtige,
„zum wenigsten aber doch weibische Schule, zu er-
„öffnen, welche man durch die Singgedichte aufge-
„richtet hat. Deswegen gibt auch wohl Apollo
„so glückliche, so natürliche und zur Musik geschick-
„te Verse ein. In dieser Absicht ists vielleicht ge-
„schehen, daß so gar die Leyer manchen, entweder
„wegen der Schönheit der Stimme, oder wegen
„der gründlichen Wissenschaft des Geschmacks in
„der Musik, so hochschätzbaren Orpheus ge-
„macht hat. Deßwegen hat gewiß die Me-
„chanik die künstliche Federn erfunden, welche
„gleichsam Wunder thun, und nach Gefallen
„die Natur umkehren, Wetter machen, Blitze
„werfen, das Meer bestürmen, die Hölle öffnen,
„und Himmel und Erde mit einander vermen-
„gen? Braucht mann denn so viel dazu, weit
„heftigere Stürme, noch weit grössere Feuers-
„brünste und Schiffbrüche zu verursachen? Wor-
„zu war eine so wunderbare Beyhülfe so vieler
„Künste nöthig, eine so schwache Tugend anzu-
„greifen und zu überwinden? Ich will mit meiner
„gerechten Strafrede wider die Verfertiger der
„Schauspiele aufhören. Ihrer viele haben den
„Fehler demüthig erkannt. Zum wenigsten wissen
„wir so viel, daß der Meister, oder vielmehr der
„Vater der Singgedichte, zwar etwas spät, ie-
„doch würcklich, wegen des allzufertigen und all-
„zuglücklichen Naturells, Reue genug hat spüren
„lassen. Wir wissen, daß er die Lorbeern, wel-
„che er mehr seinem witzigen Kopfe, als der Arbeit

„zu

„zu dancken hatte, mit Thränen befeuchtet hat.
„Wir wissen auch, und ich darf es wohl öffentlich
„sagen, da ich es selbst von ihm gehört habe, daß
„ein Poet dessen geschmeidiger Witz allezeit gelobt,
„allezeit getadelt wurde, es in allen Arten der
„Poesie, mit dem glückseligsten Erfolg, mit dem
„wenigsten Tadel aber in der Oper versuchte, wir
„wissen, daß dieser Quinault seine geprießene Ar-
„beit vermaledeyte, und öffentlich sagte, daß die
„Grundregeln in dergleichen Arbeit den Regeln
„des Christenthums schnurstracks zuwider wä-
„ren. Wollte doch der Himmel! daß die Ver-
„fertiger der Schauspiele, dieses gleichfalls erkenn-
„ten, wo nur auch bey solcher Gelegenheit zu ei-
„ner wahrhaften Reue die Erkenntniß der Fehler
„genug ist.

Man siehet aus diesen Gedanken des P. Poree, daß sie sehr vernünftig sind. Er eifert mit recht wider die schädlichen Opernmacher, und die Fehler so in selbigen vorkommen. Man siehet auch, daß er die Opern nicht gantz und gar von der Schaubühne verweisen will, sondern nur den Mißbrauch straft. Es wäre zu wünschen, daß alle Opernmacher und Componisten solches mit gründlichem Nachdencken erwegen und sich recht zu Hertzen gehen lassen möchten, damit einmahl die vernünftigen Klagen rechtschaffener Gelehrten aufhören könnten.

# Der Vollkommene Capellmeister,

Das ist,

## Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will. Zum Versuch entworffen von Mattheson. Hamburg verlegts Christian Herold, 1739.

Fünf Alphabeth und eilf Bogen ohne die Vorrede, welche acht Bogen mit der Zuschrifft an Ihro Hochfürstl. Durchl. Herrn Ernst Ludwig Landgrafen zu Hessen, und dem Herrn Verfasser zu Ehren verfertigten Gedichten, starck ist.

Der Herr Verfasser hat nun endlich das Verlangen verschiedener Musikverständigen nach dieser Schrifft durch die würkliche Herausgabe derselben gestillet. Ich zweifle nicht, es werden die meisten dasjenige darinnen finden, was sie sich schon zum voraus aus selbiger lernen zu können vorgestellet. Ich werde das ganze Werk mit möglichstem Fleiß durchgehen, vor diesesmahl aber nur die Vorrede vornehmen, in welcher verschiedene Dinge kurz abgehandelt, und auch einige wider mich und die Recension des Kerns melod. Wissensch. im 6ten Theile der musikalischen Bibliothek vorgebracht werden. 1) erkläret der Herr Verfasser vernünftig das auf dem

dem Titel gebrauchte Wort vollkommen. II) wird von der Schätzbarkeit der Harmonie gehandelt, und ein schönes Zeugniß vom Steel einem Mitarbeiter am Spectator n. 580. zum Lob der Music angeführet. III) redet man vom Ursprung des Gesanges. Herr **Mattheson** will hier beweisen, daß die VocalMusik nicht eigentlich und ursprünglich älter sey denn die InstrumentalMusik und machet folgenden artigen Schluß:

**Die Engel können Leiber annehmen.**
**Wir erlösete Menschen werden ihnen dereinst im jenem Leben mit Leib und Seel gleich seyn:**
**Also fällt es weg, daß die singende Musik eigentlich und ursprünglich älter seyn solte, denn die spielende.**

Wenn die Folge niemand begreifen kan, so muß ich gestehen, daß sie mir gleichfalls schwach vorkommet, und eben so wenig schliesset, als die Worte wahrscheinlich sind, die gleich darauf folgen:

**Die heilige Schrifft leget den Engeln allerhand Instrumente bey, derohalben haben sie so wohl gespielet als gesungen ehe Adam erschaffen worden.**

Herr **Mattheson** wird vermuthlich noch viel in Gedancken gehabt haben, als er dieses geschrieben, welches vielleicht die Sache wahrscheinlicher machen dürfte, wenn es dabey stünde. Sonsten aber ist bekannt, daß die Regeln, nach welchen man die heilige Schrifft ausleget, nicht

haben wollen, daß man metaphorische Redensarten dem Buchstaben nach verstehen solle. Ein ieder vernünftiger siehet von selbsten, daß GOtt und die glückseligen Geister zu ihrer Glückseligkeit keine musicalische Instrumente nöthig haben. Jener wolte die Instrumental Musik der Engel aus den Gemählden, da die Engel Harffen in der Hand und Trompeten am Mund haben, beweisen. Es gehet gut an, so wie es nemlich wahr ist, daß man die Crucifixe schon vor Christi Geburt gehabt, weil man Gemählde gesehen, da die heilige Marie vor dem Crucifix kniet, da ihr der Engel Gabriel die Nachricht von der Schwangerschafft des Heylandes bringt. Saubere Bißlein! spricht Herr **Mattheson**. IIII) stehet **ein Beweis, daß ein erniedrigter Grundklang die Tonart hart, ein erhöheter aber dieselbe weich macht.** Nach Durchlesung dieser und der folgenden Abtheilungen der Vorrede haben wir gefunden, daß Herr **Mattheson** mit uns zu thun hat, und daß er verschiedene Wahrheiten und Beurtheilungen, so wir bey der Recension des Kerns melodischer Wissenschafft, und sonsten in der musicalischen Bibliothek angebracht, zu widerlegen suchet. Es erfordert dahero unsere Schuldigkeit, daß wir hier wieder darauf antworten, und zeigen daß sich Herr **Mattheson** irre. In dieser vierten Abtheilung der Vorrede sagt der Herr Verfasser: **ein vorgesetztes Kreutz erfordert allemahl die weiche, und hergegen der Buchstab b die harte Terz in der Harmonie**

nie, wenn sonst kein Zeichen, das die Terz andeutet, über einer solchen Grundnote stehet. Das mag seyn nach der damahligen Einrichtung im Generalbaß, darwider habe ich nicht gestritten. Wohl aber wider den Satz so im beschützten Orchestre p. 425 stehet, da es heiset: Da ist nun GOttes Finger und die Schönheit der musicalischen Einrichtung höchst zu verwundern, daß eben sechs aus diesen zwölf Clavibus von Natur und nothwendig müssen tertiam majorem haben, und also modi naturaliter duri seyn: nemlich C, Cis (als e mit b) F, G, Gis (als a mit b) und B selbst. Wiederum zeiget sich dieselbe Ordnung bey den andern sechs Clavibus, welche von Natur und nothwendig tertiam minorem haben, und demnach modi naturaliter molles seyn müssen, nemlich Cis (als c mit dem Creutz) D, E, Fis, A und H. Diesen Satz leugne ich, und habe ihn angefochten, und will es auch hernach beweisen, daß er falsch ist.

Herr Mattheson erzählet also den Zustand der Streitigkeit nicht genau. Nun wollen wir den vermeinten Beweis von vornen durchgehen. Er fänget sich also an: von einer natürlichen Ordnung sind keine andere Ursachen anzugeben, als die aus den übereinstimmenden und wohl abgewechselten physicalischen Verhältnissen hergeleitet werden. Es wäre zu wünschen, daß der Herr Verfasser sich erkläret hätte, was er unter der natürlichen Ordnung und den

physicalischen **Verhältnissen** verstehet, allein er lässet seinen Lesern davon einen dunkeln Begriff übrig. Gleich darauf folget die Leiter d, e, f, g, a, h, c, als ein Exempel der natürlichen Ordnung, und Herr **Mattheson** will daraus beweisen, daß in den sieben diatonischen Klangstuffen zu den zwey ersten, weiche Terzen, dann zwey harte, dann wieder zwey weiche, und endlich zu der letzten wieder eine harte Terz müste **ursprünglich und eigentlich** genommen werden. Dieses ist falsch. Denn wo ist es denn ausgemachet daß d, e, f, g, a, h, c, die sieben diatonischen Klang-Stuffen schlechterdings sind? Ist es etwann nicht willkührlich, daß die Orgelmacher vor diesen, und auch noch, auf den Clavieren die Tasten mit C anfangen und auch endigen? Nun will ich auch sieben Klangstuffen hersetzen H, C, D, E, F, G, A, und schlechterdings daraus schliessen: in den sieben diatonischen Klangstuffen sind erstlich eine weiche, dann eine harte, dann wiederum zwey weiche Terzen und so fort **ursprünglich und eigentlich enthalten.** Wer hat nun recht? beydes ist falsch. Wie so? ein ieder der die Musik verstehet, wird ia wissen, daß f von d, die kleine Terz sey, wie d, von h? Ja dieses ist ohnstreitig, daß in der Leiter c, d, e, f, g, a, h, c, oder der jonischen Tonart, zu c die grosse Terz, zu d die kleine Terz, zu e wieder die kleine Terz, zu f die grosse Terz 2c. natürlich in der Leiter lieget, und in der Leiter A, H, c, d, e, f, g, a, oder der aeolischen Tonart, zu A die kleine Terz, zu H, wie-

der die kleine Terz, und zu c die grosse Terz ꝛc. natürlicher Weise enthalten, aber deswegen gehet es nicht an, von einer Leiter auf alle zu schliessen, und einen allgemeinen Satz daraus zu machen nach der Regel: **Vom besondern kan man nicht auf das allgemeine schliessen.** Das war einfältig und gröblich geschlossen, mit Hrn. **Mattheson** zu reden. Folgbar gibt es verschiedene sieben diatonische Klangstuffen, welche alle in einer natürlichen Ordnung stehen. Das war eins.

Nun fähret der Herr Verfasser fort: **Diese sieben Stuffen oder Grundklänge lassen sich alle und jede wiederum so wohl erniedrigen als erhöhen**, nemlich durch willkührlich angenommene Zeichen. Dieses kan kein Mensch leugnen. Was aber der Herr Verfasser nun darauf saget ist der Wahrheit gar nicht gemäß, nemlich: **woraus denn die drey Geschlechter entspringen.** Ich habe schon im 2ten Theil der musikal. Bibliothek gezeiget, daß wir dermahlen kein anders als das diatonische Geschlecht haben, und wenn man es nachlieset, so wird man finden, daß diejenigen, welche vom chromatischen und enarmonischen Geschlecht auf unsern Clavieren, und in unserer Musik reden, nicht wissen was sie sprechen, und keinen Begriff davon haben. Es kommt uns auch ganz seltsam vor, daß nach Hrn. **Mattheson** aus dem Kreutz, b, und viereckigten b, wie es scheinet, die drey Geschlechter entspringen sollen. Das war zwey.

Nun kommen wir auf die Demonstration selbsten, bey welcher zwar am Ende W. z. E. w. das ist, welches zu erweisen war, stehet, aber in der That nichts beweiset. Ich befinde vor nöthig die gantze vermeinte Demonstration herzusetzen, welche also lautet:

**Grosse Terzen können, bey guter Vollstimmigkeit 1) in kleine, so wie kleine in grosse verwandelt werden. 2) Aber aus kleinen macht man keine kleinere noch aus grossen grössere, bey besagter wohlklingenden Verfassung. 3)**

**Zufällige Dinge entlehnen immer ihre Eigenschafften von den wesentlichen. Das sind ein paar unläugbare Säze, die geben folgende Schlüsse 4) an die Hand.**

**a) Wenn bey einer weichen Tonart, durch Erniedrigung ihres Grundklanges, die sonst kleine Terz, zufälliger Weise 5) groß wird, so entstehet ohnfehlbar eine Härte aus der Erweiterung des Intervalls. Erhöhet man aber besagten Grundklang, so muß nothwendig das oberste Ende der Terz zugleich mit erhöhet, und die ordentliche weiche Tonart beybehalten werden. 6) Warum? darum weil das Intervall sonst zu enge, und gar keine Terz mehr bleiben würde, die doch unaussezlich zum Dreyklange gehöret. 7)**

**b) Wenn hergegen bey einer harten Tonart, durch Erhöhung ihres Grundklanges, die sonst grosse Terz zufälliger Weise klein wer=**

werden muß, so entstehet daraus nothwendig ein weicher modus, weil das Intervall enger zusammen gezogen wird. 8) Erniedriget man aber sothanen Grundklang, so muß allerdings das oberste Ende der Terz zugleich erniedriget, und die ordentliche harte Tonart beybehalten werden. 9) Warum? darum weil das Intervall sonst zu groß werden, und sein Terzien Maaß überschreiten würde. 10) W. z. E. w. 11)

1) Man wird es so gleich errathen können, was hier unter der guten Vollstimmigkeit verstanden wird.

2) Durch willkührlich angenommene, und nun einmahl eingeführte Zeichen. z. E. c, e ist die grosse Terz. Wird aber vor e auf den 5 Linien ein b gesetzet, so wird die grosse Terz in die kleine verwandelt, c, dis. und wenn man vor c bey der grossen Terz c, e, auf den 5 Linien ein Kreutz setzet, so wird gleichfalls die kleine Terz vorhanden seyn, cis, e. So wird auch die kleine Terz durch Kreutz und b in die grosse verwandelt. z. E. d, f, ist die kleine Terz, setzet man aber vor f ein Kreutz, so wird die grosse Terz d, fis daraus, so wie sie auch entstehet, wenn man vor d ein b setzet, denn da kommt die grosse Terz cis, f, zum Vorschein. Herr Mattheson verstehet es aber nur davon, wenn man Kreutz und b vor den Grundklang setzet.

3) Nemlich es gibt wohl verkleinerte und überflüssige Terzen, aber nur finden solche nicht in dem harmonischen Dreyklängen statt, nemlich im harten und weichen, deren Verhältnisse deutlich in die Sinnen fallen. So verstehe ich Hrn. Mattheson.

4) Die Sätze möchten gleichwohl wahr und unläugbar seyn, wenn nur auch die Folgen daraus richtig wären.

5) Nem-

5) Nemlich es gehet ein Stück aus c moll, da ist die kleine Terz c, dis, kommt aber ohngefehr in diesem Stück an einem Ort vor c ein b zu stehen, so wird eigentlich b daraus, und also in Ansehung des dis eine grosse Terz. Ja das ist wahr. Was soll denn aber daraus folgen?

6) Woher denn? Man kan ia gewiß das oberste Ende der Terz auch so erhöhen, daß die grosse Terz vorhanden ist? z. E. man hat die kleine Terz c, dis. Wird nun c durch ein Kreutz um einen halben Ton erhöhet, so muß freylich auch dis erhöhet werden, wenn es eine Terz bleiben soll, denn cis, dis, geben keine Terz zum harmonischen Dreyklang. Muß es aber denn nur um einen halben Ton erhöhet werden,, daß eben die weiche Terz bleibet? Man kan ia auch dis einen ganzen Ton erhöhen, so wird cis, f, die grosse Terz daraus?

7) Gehöret denn die weiche Terz nur allein zum Dreyklang? und da das Intervall zu enge ist, und einer Erweiterung bedarf, muß es denn eben nur allein durch die weiche Terz geschehen? warum sollte es denn nicht auch durch die harte Terz geschehen können?

8) Nemlich es gehet ein Stück aus c dur, da ist die grosse Terz c, e, kommt aber ohngefehr in diesem Stück an einem Ort vor c ein Kreutz zu stehen, so wird cis daraus, und also in Ansehung des e eine kleine Terz. Ja das ist wahr, was soll denn aber daraus folgen? Ich kan es nicht sehen. Ey! vielleicht ist dieses Hrn. Matthesons Meinung. B moll hat natürlicher weise die kleine Terz, kommt vor e ein b so wird dis und also zu g die grosse Terz daraus. Derohalben nimmt ein Grundklang da b vorstehet, von Natur die grosse Terz zu sich. Ich will nicht hoffen, daß Herr Mattheson also schliessen will. Auf diese Art würde e moll naturlich und dis dur zufällig seyn. Welcher vernünftiger aber wird denn leugnen, das nicht ein Ton so natürlich als der andere sey? Alle Tonarten werden durch Kunst abgetheilet, und zusammen gesetzet, ihr Wesen aber lieget von einer Tonart so gut in der Natur, als von der andern.

9) Woher denn? man kan ia gewiß das oberste Ende der Terz auch so erniedrigen, daß die weiche Terz vorhanden ist? z. E. Man hat die grosse Terz c, e. Wird nun c durch ein b um einen halben Ton erniedriget, so muß freylich auch e erniedriget werden, wenn es eine Terz bleiben soll, denn h. e, geben keine Terz zum harmonischen Dreyklang. Muß es denn aber nur um einen halben Ton erniedriget werden, daß eben die harte Terz bleibet? Man kan ia auch e einen ganzen Ton erniedrigen, so wird h, d, die kleine Terz daraus.

10) Gehöret denn die harte Terz nur allein zum Dreyklang? und da das Intervall zu weit ist, und einer Erniedrigung bedarf, muß es denn eben nur allein durch die harte Terz geschehen? warum sollte es denn nicht auch durch die weiche Terz geschehen können?

11) Ja was war denn zu erweisen? Es sollte wohl in der so genannten Demonstration stehen, was man hat erweisen wollen. Hier ist nichts zu finden, was hat sollen erwiesen werden. Die übrigen Gedanken Hrn. Matthesons, da er mag vielleicht im Sinn gehabt haben, zu erweisen, daß die Tour, wo der Grundklang ein Kreutz vor sich hat, von Natur die kleine Terz die Tour aber, deren Grundklang ein b vor sich hat, von Natur die harte Terz zu sich nähmen, sollten auch noch dabey stehen. Man darf es Hrn. Matthesonn nicht übel nehmen, daß diese Demonstration den Beweisen des Euclidis und Hrn. Prof. Wolfens nicht ähnlich ist. Er ist kein Freund von demonstriren und der Mathematik, in der Musik. Nur Schade aber daß die Satyrischen Redensarten und allerhand lächerliche Gleichnisse nichts beweisen. Da kan man gut demonstriren Das war drey.

**Nun lieget uns ob, weil wir gedachtem Satz widersprochen, das Gegentheil darzuthun.**

## Satz.

**Die Tonarten, welcher Grundklang ein Kreutz vor sich hat, nehmen nicht von Natur**

und nothwendig die kleine Terz zu sich, und die Tonarten deren Grundklang ein b vor sich hat nehmen nicht von Natur und nothwendig die grosse Terz zu sich, sondern cis dur ist so natürlich als cis moll, und dis moll ist so natürlich als dis dur rc. rc.

## Beweis.

**Erster Grundsatz.** Zeichen sind Noth- und Hülffsmittel, schaffen oder machen aber nichts: sie deuten nur etwas an, das bereits geschaffen, gemacht, und in der Natur vorhanden ist. Sind Worte Hrn. **Matthesons**. S. die Vorrede zum vollkommenen Capellmeister p. 15.

**Zweiter Grundsatz.** Was sich widerspricht kan nicht wahr seyn, weil keine Sache zugleich seyn und auch nicht seyn kan.

**Dritter Grundsatz.** Wenn zweyerley Dinge nach einerley Regeln der Natur gezeuget, oder nach einerley Regeln der Kunst zusammen gesetzet sind, so können sie nicht ihrem Wesen nach von einander seyn, sondern nur dem Ort nach, und eines ist so natürlich und künstlich als das andere.

Das sind drey unläugbare Sätze, die geben folgende Schlüsse an die Hand.

I.

a) Wenn Zeichen, als Hülfsmittel, nichts würklich hervor bringen, sondern das, was sie bedeuten, schon bereits von Natur vorhanden seyn muß, so können die Zeichen, auch nichts in der Musik

Musik würklich hervorbringen, sondern das, was sie bedeuten, muß schon bereits von Natur vorhanden seyn.

Nun aber können die Zeichen nichts würklich hervorbringen, sondern das, was sie bedeuten, muß schon von Natur vorhanden seyn.

Also können auch die Zeichen in der Musik (die Kreutze und be) nichts würklich hervorbringen, sondern das, was sie bedeuten, muß schon bereits von Natur vorhanden seyn.

b) Da die Kreutze und be in der Musik nichts würklich hervorbringen, sondern das, was sie bedeuten, schon bereits von Natur vorhanden ist, so können sie auch das natürliche Wesen der Tonarten nicht bestimmen.

Nun aber bringen die Kreutze und be in der Musik nichts würklich hervor; sondern das, was sie bedeuten, ist schon bereits von Natur vorhanden.

Also können sie auch das natürliche Wesen der Tonarten nicht bestimmen.

c) Wenn die Kreutze und be das natürliche Wesen der Tonarten nicht bestimmen, so kan ich auch nicht sagen, daß die Tonarten, deren Grundklang ein Kreutz vor sich hat, von Natur und nothwendig die kleine Terz zu sich nehme, und daß die Tonarten, deren Grundklang ein b vor sich hat, von Natur und nothwendig die grosse Terz zu sich nehme.

Nun aber können die Kreutze und be das natürliche Wesen der Tonarten nicht bestimmen.

Also kan ich auch nicht sagen, daß die Tonarten, deren Grundklang ein Kreutz vor sich hat, von Natur und nothwendig die kleine Terz zu sich nehme, und daß die Tonart, deren Grundklang ein b vor sich hat, von Natur und nothwendig die grosse Terz zu sich nehme. W. z. E.

II.

d) Da keine Sache zu gleich seyn und auch nicht seyn kan, so kan auch keine Tonart von Natur nur allein hart und auch zugleich nur allein von Natur weich seyn.

Nun aber ist es unmöglich, daß eine Sache zu gleich seyn, und auch zugleich nicht seyn kan.

Also kan auch keine Tonart von Natur nur allein hart, und auch zugleich nur allein von Natur weich seyn.

e) Da nun keine Tonart von Natur nur allein hart, und auch zugleich von Natur nur allein weich seyn kan, so kan auch die Tonart, welcher Grundklang Fis ist, nicht zugleich nur allein von Natur hart, und auch zugleich von Natur nur allein weich seyn.

Da nun aber nach Hrn. Matthesons Grundsätzen die Tonart, welcher Grundklang Fis ist und 6 b vor sich hat, von Natur nur allein hart ist, und wenn eben diese Tonart mit 6 Kreutzen bezeichnet, von Natur nur allein weich ist, und also von Natur nur allein hart, und auch zugleich von Natur nur allein weich seyn soll, solches sich aber widerspricht, so siehet iedermann Sonnenklar, daß der Satz: Die Tonart, welcher Grundklang ein b

vor

vor sich hat, nimmt von Natur die harte Terz, und die Tonart, welcher Grundklang ein Kreutz vor sich hat, nimmt von Natur die kleine Terz zu sich, nicht wahr sey.

III.

f) Da zweyerley Dinge, die nach einerley Regeln gemachet sind, nicht ihrem Wesen, sondern nur dem Ort nach unterschieden, und eines so natürlich als das andere ist, so müssen auch zweyerley Tonarten, die nach einerley Regeln gemacht sind, nicht ihrem Wesen, sondern nur dem Ort nach unterschieden, und eine so natürlich als die andere seyn. Nun aber &c. Also &c.

g) Es folget dahero, daß alle harte Leitern und alle weiche Leitern einerley, und einander gleich, und nur dem Ort nach unterschieden sind, indem sie nach einerley Regeln auf und absteigen, und ihre Tone einerley Verhältniß untereinander haben, daß c moll so natürlich als c dur, d moll so natürlich als d dur, und die kleine Terz so wohl natürlich als die grosse ist, und so fort, welches wir mit mehrern weitläufftigen Schlüssen zu erweisen vor unnöthig erachtet haben. Wenn iemand auf dem Clavier aus dem dis dur spielet, so ist solches die natürliche Terz, nach Hrn. Mattheson. Wenn nun aber ein anderer auf einem andern Clavier aus dem Gis dur spielet, sein Clavier aber so stimmet, daß Gis dur bey ihm, eben wie bey dem andern Dis dur klinget, welches ja wohl angehet, so ist solches nach Hrn. Mattheson nicht die natürliche Terz, warum? wenn ein

Kreutz vorstehet, nimmt solche Tonart natürlich die kleine Terz zu sich. Wenn also der dritte Mann von beyden den Accord, die vollkommen einerley klingen, anschlagen höret, und sagen wolte, es ist einerley Accord, so kan man mit Hrn. Mattheson sagen: Nicht so. Hier ist die Terz natürlich, hier ist sie unnatürlich. Jedermann siehet Sonnenklar, daß die Zeichen und Tasten der Claviere nichts zur Natur der Sache thun, und alle Tonarten eine wie die andere natürlich sind. Hoffentlich ist die Sache klar genug dargethan.

V Heisset es: **etwas kleines von zwo kleinen Sexten.**

Ich kan es leiden, wenn andere zwey kleine Sexten, einen ganzen Ton fortgerücket in den äussersten Stimmen setzen, und Gefallen daran haben. Ich habe es schon selbsten bey Gelegenheit gethan, ich sage aber nur, daß sie delicaten Ohren nicht wohl gefallen. Es ist auch würklich was an der Sache und keine Grille. Man setzet nicht gern zwey grosse Terzen hintereinander $\overset{g,}{dis,}\ \overset{a.}{f.}$ Kehret man es um, so daß dis oben und g unten, und so auch f oben und a unten stehet, und also 2 kleine Sexten daraus werden, so bleibet doch noch was unangenehmes übrig. Es sind auch in der That ähnliche Octaven darinnen vorhanden, denn dis, g, hat die größte Aehnlichkeit mit dem Accord dis dur, und f, a mit F dur, welches man daraus sehen kan, wenn man im General Baß den

Accord

Accord zu g mit der kleinen Sexte versetzet. Der Accord zu g ist in dis dur, wenn ich im Baß G habe, in den Oberstimmen dis, b, dis. Wenn man nun statt des tiefsten dis in den Oberstimmen g nimmt und im Baß vor g, dis, so ist der vollkommene Accord von dis dur, Dis; g, b, dis vorhanden, und so auch in a mit der Sexte in F dur. Das Gehör vernimmt also, da diese zwey kleine Sexten einen ganzen Ton fortgerücket werden, in der That was ähnliches von Octaven. Ich will aber, wie gesagt, wegen solcher Kleinigkeiten keinen Noten Streit anfangen.

VI Handelt man **von der musikalischen Mathematik.** Nichts gehet Hrn. Mattheson mehr zu Hertzen in der ganzen Vorrede, als daß die Mathematik das Herz und die Seele der Musik seyn soll. Vielleicht ginge es ihm nicht so zu Herzen, wenn er ihr mehr in das Herz und in die Seele gegriffen hätte. Wir wollen die Sache aus dem innersten Grund deutlich zu untersuchen uns alle Mühe geben.

Unser Satz ist: **Die Mathematik ist das Herz und die Seele der Musik**, oder deutlicher zu reden: **in den verschiedenen Verhältnissen stecket das Wesen der Musik.** Herr **Matthe**son widerspricht solches, und gibt zwar zu, daß sie gute Dienste in der Musik thue, aber nur was die äusserliche Form betrifft, so wie etwan die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit. Wenn wir also unsern Satz unumstößlich bewiesen haben, so wird Hrn. **Matthesons** Meinung von selbsten als unrichtig hinweg fallen.

# Beweis
durch
# Frag und Antwort,
## Daß die verschiedene Verhältnisse das Wesen der Musik ausmachen.

**Woraus bestehet eine Musik?**

Aus Con- und Dissonanzen.

**Worinn bestehet das Wesen der Consonanzen und Dissonanzen?**

Daß sie gewisse bestimmte Größen, deren Unterscheid leicht in die Sinnen fället, das ist, gewisse Verhältnisse gegen einander haben. z. E. Daß sich die Octave wie 2 zu 1, die Quinte wie 3 zu 2, verhalten ꝛc. Die Dissonanzen aber dergestalt, daß ihrer Größen Unterscheid nicht so leicht in die Sinnen fället.

**Kommt es denn aber schlechterdings darauf an, daß die Verhältnisse der Consonanzen und Dissonanzen gewisse bestimmte Grössen gegen einander haben müssen?**

Ja schlechterdings kommt es darauf an, denn wenn ihre Verhältnisse anders sind, so sind sie auch dieselben Intervalle nicht mehr, und klingen auch anders. z. E. 2 - 1 ist das Verhältniß der Octave, C, c, werden aber diese Größen verändert, so ist auch keine Octave mehr vorhanden, und klingt auch nicht mehr wie eine Octave, welches iedermann selbsten erfahren kan.

**Also wäre ia das ganze Wesen der Musik eine Verbindung verschiedener klingender Grössen?**

Freylich. Es wird ia solches von niemand geleugnet.

**Verursachen denn die Grössen auch die Annehmlichkeit in den Ohren?**

Allerdings. Solche entstehet aus der Differenz der Intervalle, welcher Differenzen gute Verhältnisse untereinander das Ohr vernimmt, und als angenehm empfindet, so wie das Auge eine gute Proportion gerne siehet, und sich darüber vergnüget.

**Wird denn in andern Dingen in der Musik auch auf ein Maaß gesehen?**

Ohne Zweifel. Der Tackt, der Rythmus, die Proportion der Theile eines musikalischen Stückes u. s. f. müssen alle abgemessen werden.

**Und also beruhet alles in der Musik auf Zahl, Maaß und Gewicht, und ist die Musik so zu sagen eine klingende Mathematik?**

Wer kan es leugnen. Alle Tone eines Liedes beweisen ia solches. Noten und andere Zeichen sind nur Hülfsmittel in der Musik, das Herz und die Seele derselben aber ist die gute Proportion der Melodie und Harmonie. Es ist lächerlich zu sagen, daß die Mathematik das Hertz und die Seele der Musik nicht sey, da man doch zugestehen muß, daß es lauter klingende Größen sind.

Es wird nun deutlich seyn, daß die Mathesis das Herz von der Musik sey, bey geübten Sinnen ist auch die Sache ausser allem Streit, um der iüngern willen aber will ich alles untersuchen, was Herr Mattheson wider die Mathema-

tik, das Herz und die Seele der Musik, vorgebracht.

Herr **Mattheson** sagt, die Mathesis sey bey der Naturkunde ihrer Oberherrin nur eine fleissige Gehülfin.

Es ist noch nicht widerleget, daß die Mathesis nicht selbst das sey, was andere durch das Wort Natur verstehen. Vielmehr halten die alten und neuern Weltweisen gar vernünftig davor, daß alles in Zahl, Maaß und Gewicht bestehe, und auch das innerste Wesen der Dinge sich auf die Verhältnisse derselben Theile gründe.

Herr **Mattheson** sagt ferner: Daß sie in der Harmonick, als einem Theil der Musik, auch in der Semeiographie, bey der Geltung und Zeitmaaße rc. so viel die äusserliche Form betrifft, fast solche Dienste thue, als etwa die Buchdruckerey in der allgemeinen Gelehrsamkeit.

Der Herr Verfasser sagt gar nicht was hier eine äusserliche Form bedeuten solle. Meines Wissens gehöret die äusserliche Form gar nicht zum Wesen einer Sache. Wenn nun die Mathematik nur mit der äusserlichen Form der Musik zu thun hätte, so könnte sie ohnmöglich das Wesen derselben seyn; Gleichwohl aber ist Sonnen klar, daß das Wesen der Musik die sich gut untereinander verhaltenden klingenden Größen ausmachen, also muß wohl das vorhergehende wegfallen, und die Mathesis in der Musik mehr als die äusserliche Form betreffen. Sie erscheinet auch in allen Theilen der Musik, und hauptsächlich, welches Herr Mattheson aussen gelassen, in der Melodie. Das Gleichniß von der Buchdruckerey fällt also von selbsten weg. Da also selbsten alle Tone in der Musik deutlich zu erkennen geben, daß die Musik nichts anders als eine klingende Mathematik sey, so wird es wohl kein irriger Ausspruch seyn, wenn man sagt, daß die Mathematik der Musik Herz

und

und Seele sey, und daß alle Gemüths-Veränderungen, so durch Singen und Klingen hervorgebracht werden ihren Grund in den verschiedenen Verhältnissen der Töne haben. Diese Verhältnisse sind zweyerley, nemlich arithmetisch und geometrisch und weiter gibt es in der Welt keine Gattungen von Verhältnissen, wohl aber sind sie in allen Dingen in der Welt auf verschiedene Art anzutreffen, z. B. im Garten und Feldbau, in der Medicin und Rechtsgelehrsamkeit, in der Poesie, in der Baukunst und Kaufmannschafft, und überhaupt in allen Dingen, so die Natur und durch selbige unser Verstand hervorbringet, ob man sie gleich allezeit so genau nicht bestimmen kan, und gar offt unsichtbar und so eingewickelt sind, daß sie gar nicht können bestimmt, sondern nur auf eine dunkle Art von unsern Sinnen empfunden werden. Herr Matheson aber hat mehr als natürliche Verhältnisse. Er schreibt:

**Meines Begriffs gibt es viererley: natürliche, moralische, rhetorische und mathematische Verhältnisse.**

Der Herr Verfasser ist der erste und vielleicht auch der letzte der diese Eintheilung von Verhältnissen macht. Sind denn nicht alle Verhältnisse natürlich, die moralischen, rhetorischen und mathematischen so wohl, als die im engern Verstande natürlichen? Wenn das angehet, daß man eine Sache vor ganz was anders hält, wenn sie sich an einem andern Ort befindet, so muß es auch noch vielmehr Verhältnisse geben, nemlich poetische, medicinische, öconomische und so fort, allein wer siehet nicht, daß dieses das Wesen der Verhältnisse nicht verändert? Solte denn das Verhältniß 1 zu 2 das in gar vielen natürlichen Dingen z. E. an unserm Körper, gefunden wird, nicht eben dasselbe natürliche seyn und bleiben seinem Wesen nach, wenn es in einer Rede, in der Baukunst, im Feldbau, und in der Kaufmannschafft u. s. f. enthalten ist? oder sind die Verhältnisse da vielleicht gar nicht vorhanden, wo wir sie nicht wahrnehmen können?

Das Verhältniß, so die Sonne zu unserer Erdkugel hat, welches Hugenius wie 1 zu 1367631 auf das wahrscheinlichste bestimmet, wird so wohl ein natürliches und mathematisches Verhältniß seyn, als das, so der Bauer in der Aussaat nach dem Verhalt seines besitzenden Ackers und der Güte desselben, und der Schuster im Zuschneiden des Leders nach der Grösse des Fußes, welcher die Schuhe tragen soll, beobachtet. Wer hat aber nöthig zu sagen: das erste ist ein natürliches, das andere ein öconomisches, das dritte ein schusterisches Verhältniß. Es sind eben Verhältnisse von einerley Natur, die in verschiedenen Dingen anzutreffen. Mit den moralischen ist es freylich ganz ein anders. Der einzige untrügliche Maaßstab ist daselbst, und bey Abmessung der Tugend, das Recht der Natur. Die übrigen Maaßstäbe, als die Bunds-Gesetze, die Gewohnheit, der Aberglauben ꝛc. wornach die Tugenden abgemessen werden, sind oft sehr unrichtig. Die Knaben wissen schon aus dem Cornelius, daß viele Dinge, die in einem Lande Tugenden sind, in einem andern Laster heissen. Da steckt die Tugend nicht in der Aristotelischen Mittelmässigkeit. Deswegen aber folget nicht, daß ienes und dasselbe Verhältniß auch einerley Würckung hervorbringen müsse. So oft es sich unter andern Umständen befindet, so oft kan es auch eine andere Würckung verursachen, z. E. eine und dieselbe Musik, die etliche mahl iederzeit mit ganz verschiedenen Instrumenten abgespielet wird, kan verschiedene Würckungen hervorbringen, indem einerley Verhältnisse bald sanfte, anmuthig und zärtlich, bald rauh, rauschend und starck unsern Ohren eingespielet werden.

Im Verfolg sagt der Herr Verfasser: **Die Verhältnisse der Klänge und Tone, welche die Mathematik gar nicht, sondern die Natur selbst hervorbringet und ordnet, geben mit ihrer Abbildung durch Zahlen und Linien, nur blosse Werkzeuge**

zeuge ab, die ihren Nutzen so haben, als etwa Wörter in Schrifften und Reden.

Hier weiß ich nicht, was ich denken soll. Ob der Herr Verfasser solches im Ernst oder im Scherz geschrieben. Niemand leugnet ia, daß die Natur die Tone hervorbringe, und nicht die Mathematik. Solches geschiehet ia aber nach den Regeln der Mathematik, und was ist denn die Mathematik anders, als ein Zusammenhang verschiedener Regeln, nach welchen die Natur die Dinge zeuget, und die man ihr aus vieler Erfahrung und weiterer Nachforschung abgelernet? Es ist auch ganz und gar falsch, daß die Abbildung durch Zahlen und Linien nur blosse Werckzeuge, wie die Wörter in Schrifften sind. Nicht wahr, die Wörter sind anfangs willkührlich gewesen? Das, was wir andern durch das Wort Leben zu verstehen geben, hätte man auch mit dem Wort Tod bezeichnen können. Sind denn aber die Abbildungen der Tone in Zahlen und Linien auch willkührlich? Kan man denn der Octave auch ein anderes Verhältniß als 2 zu 1 geben? Durchaus nicht. Es würde ihr Wesen verändert werden, und keine Octave mehr seyn. Und also kan man auch die Zahlen und Linien, wodurch die Tone vorgestellet werden gar nicht mit den Wörtern vergleichen. Diese sind zufällig und willkührlich, iene aber wesentlich und nothwendig.

Herr **Mattheson** sagt ferner: Die Seele würde nicht gerühret durch die Klänge an und vor sich, noch durch ihre Grösse, Gestalt und Figur allein; sondern hauptsächlich durch deren Geschicke, immer neuersonnene, und unerschöpfliche Zusammenfügung, Abwechselung, Abwendung, Mischung, Eigenschafft, Ab- und Einführung, Erhöhung, Tiefe, Schritte, Sprünge, Verweilung, Beschleinigung, Wendung, Stärcke, Schwäche, Heftigkeit, ordentliche und ausserordent-

deutliche Bewegung, Besänftigung, Aufschub, Stille und tausend andere Dinge mehr, die kein Cirkel, kein Linial, kein Maaßstab, sondern nur der edlere innerliche Theil des Menschen begreiffen und beurtheilen kan, wenn ihn Natur und Erfahrung unterrichtet und belehret hat.

Dieses alles ist mehrentheils die Wahrheit, und streitet selbsten wider Hrn. Mattheson. Denn alle Zusammenfügung, Abwechselung, Anwendung, Mischung rc. gründen sich eben auf die Verhältnisse, und gar vieles, was hier angeführet ist, kan durch Cirkel, Linial und Zahlen bestimmet werden. Das erste wissen alle Schüler der Weltweisheit, und das letzte ist aus der Erfahrung bekandt. Es sind unzählige Dinge in der Natur, die von unsern Sinnen auf das geschwindeste, richtigste und deutlichste abgemessen werden, ohne daß der Verstand weiß, wie solches zugehet, und ohne daß er das Maaß davon angeben kan. Die Seele empfindet die Verhältnisse, und wird nach Beschaffenheit derselben von ihnen gerühret, und hat auch einen klaren Begriff von diesen Empfindungen, ob sie solchen gleich andern nicht begreiflich machen kan. So ist es mit dem Geschmack, und drum läßt man dem, der den Begriff gleichfalls deutlich überkommen soll, auch eben dieselbe Erfahrung anstellen. Solten denn deswegen da keine Verhältnisse vorhanden seyn, wo man keine bestimmen kan? Vielleicht kommt einmahl eine Zeit, da sie können bestimmt werden. Ich will zu mehrerer Erläuterung ein Exempel mit den Farben geben. Es ist bekandt, daß alle Farben von den Sonnenstrahlen, welche auf andere Körper stossen, und dadurch nach verschiedenen Winkeln gebrochen werden, entstehen, und daß das Verhältniß der rothen Farbe anders beschaffen als der blauen Farbe, als welche nach Newtons Experiment mehr gebrochen ist, als die rothe. Diese Verhältnisse empfindet jedes gesundes Auge, und doch kan man nicht sagen, worinn die blaue und die rothe Farbe bestehet. Wer nun

gleich

gleich deswegen sagen wolte: die Farben bestehen gar nicht in gewissen Verhältnissen, der würde sich gewaltig übereilen; Denn es ist ausgemacht, daß alle Farben von der verschiedenen Reflexion und Refraction der Strahlen herkommen, welche bey den Körpern, die verschiedenen Lagen, so die kleinen Theile auf der Fläche haben, verursachen. Zur Erläuterung noch ein Beyspiel. Wenn man auf gestossene Galläpfel Wasser giesset, daß sich eine gelbe Farbe ausziehet, und solches mit Vitriol im Wasser aufgelöset, vermischet, so wird eine schwarze Dinte daraus, und kan niemand leugnen, daß nach geschehener Vermischung die Strahlen, die darauf fallen, sich nun ganz anders brechen als zuvor bey den Galläpfeln und Vitriol-Wasser bey iedem ins besondere. Allzeit war iede Farbe was würckliches. Wenn man nun in diese schwarze Dinte wieder Vitriol-Oel hinein tröpflen lässet, so verschwindet die schwarze Farbe wieder, und wird ein durchsichtiges Wasser daraus, welches alles daher kommet, daß die darauf fallende Strahlen sich wieder nach andern Verhältnissen brechen. Aus diesem ist klar, daß alles in den Farben auf die Verhältnisse ankommet, und eben so beweisen auch die Erfahrungen, daß das Wesen der Harmonie lediglich in Proportion bestehe. Dieses ist genug von dieser Sache, und zureichend alles das, was der Herr Verfasser wider die Mathematik in der Musik vorgebracht, aufzuheben. Doch muß noch auf das vom Herrn Verfasser vorgebrachte sogenannte Dilemma geantwortet werden.

Zum ersten wird gefraget: ob einer, der ein tüchtiger Musikus seyn will, durch die Mathematik dazu gelangen müsse? zum andern: ob man, ohne gründliche Wissenschafft der Meßkünste, nichts vortreffliches componiren und musiciren könne? Sagt nun iemand zu der ersten ia, zur andern nein, so widerspricht er der alten und neuen Erfahrung, ia seinen eigenen Augen, Ohren und Händen, den ver-

vereinigten Sinnen aller Menschen und verschließt die einzigen Thüren, durch welche der Verstand empfängt, was er hat. Sagt er hergegen zur ersten Frage nein, und zur andern ia, so kan die Mathematik unmöglich der Musik Herz und Seele seyn.

Auf diese beyde Fragen muß man mit Unterscheid antworten. Man kan weder schlechterdings, ia, noch schlechterdings, nein, sagen. Auf die erste Frage dienet dieses zur Erläuterung; Ein Musikus, der mit der Zeit vollkommen werden will, kan nicht durch die Mathematik allein darzu gelangen; Er muß die Weltweisheit und noch gar viele andere Dinge mit zu Hülffe nehmen, ob er gleich durch die Mathematik einen grossen Vortheil in Erkenntniß der Töne erhält, als aus welchen die ganze Musik bestehet. Diese Erkenntniß ist zwar einem Componisten höchst nöthig; Sie macht ihn aber nicht allein zum Componisten. Der Mensch bestehet ia nicht nur aus Herz und Seele, er hat auch Augen, Ohren, Nase, Zunge, Hände, Füsse, rc. und alles gehöret zu einem völligen Menschen zusammen. Es ist also auf die erste Frage die Antwort, ia, zum Theil. Fragt man aber: ob er allein durch die Mathematik darzu gelangen müsse, so ist die Antwort: nein, es gehöret noch mehr darzu. Ueberhaupt ist einem, der die Weltweisheit gründlich lernen will, die Mathematik unentbehrlich, und ich bin vollkommen von dem Satz des Plato bey dem Theone Smyrneo C. 1. Bl. 20. überzeuget, welcher behauptet, daß die mathematischen Wissenschafften unsern Verstand reinigten, zubereiteten und zur Erlernung der Philosophie geschickter machten, weßwegen er zu seinen Schülern zu sagen pflegte: niemand sey in der Geometrie unerfahren. Xenocrates hielte auch einem, der ohne Mathematik die Weltweisheit lernen wollte, vor geschickter in der Wolle zu arbeiten, als ein Philosoph zu werden. Drum sagte er auch zu denen, die bey ihm die Philosophie erlernen wollten, und doch keine Mathematik verstunden:

Sie

Sie solten nur fortgehen, weil ihnen die Handhaben und Stützen der Philosophie fehlten. Bey ihm würde keine Wolle zubereitet. Laert. B. 4. C. 10. Da nun die Weltweisheit grosse Dienste in der Musik thut, so wäre auch nur um deßwillen die Mathematik von den Componisten zu erlernen, gesetzt wenn auch die Musik selbsten nicht aus klingenden Grössen bestünde, da doch solches also würklich ist. Die andere Frage muß auch erst erläutert werden. Meines Wissens hat gar niemand geleugnet, daß man ohne gründliche Wissenschafft der Meßkünste nichts vortreffliches componiren könne. Man hat ia Exempel. Ungemeine natürliche Gaben, eine vortreffliche Anführung, lange und viele, mit Verstand untersuchte Erfahrungen, können es sehr hoch bringen. Es fragt sich nur, wenn zu diesem allen noch eine gründliche Wissenschafft der Meßkünste hinzu gekommen wäre, ob man es nicht hätte noch höher bringen können. Da ist wohl kein Zweifel, und die Antwort, ia. Man hat Mahler, die von den Regeln der Optick nichts verstehen auf eine systematische Art, und doch wissen sie solche anzubringen und mahlen gut. Man hat Uhrmacher, die Zeit lebens niemahls gelernet haben, wie man eine Uhr verfertigen solle, noch vielweniger haben sie die Gesetze der Mechanik begriffen, und doch machen sie gute Uhren. Hätten aber auch dabey iene die Lehre vom Licht und Schatten, von der Brechung der Strahlen in Farben, vom Perspectiv, und diese die Gesetze der Mechanick aus dem Grunde begriffen, sie würden es gewiß weit höher, als nur allein bey ihren Erfahrungen, bringen können. Es bleibt deswegen doch dabey, daß die Lehre vom Licht und Schatten, vom Perspectiv, von den Farben ꝛc. das Herz und Seele der Mahlerey sey, ob man gleich Mahler hat, die gut mahlen, und solches nicht demonstrativ verstehen. Es ist deswegen doch wahr, daß die Gesetze der Mechanick die Seelen der Uhren ausmachen, ob man gleich Uhrmacher hat, die gute Uhren verfertigen, ohne daß sie die Gesetze derselben gründlich wissen. Es ist deswegen doch unumstößlich, daß die harmonischen Quantitäten das Herz und die See-

le

le der Musik sind, ob es gleich gute Componisten gibt, die derselben Zusammenhang und Wahrheiten nicht einsehen.

Daß mich der Herr Verfasser beschuldiget daß ich das, was ich im 6ten Th. der musikal. Bibl. Bl. 3. gesaget, **daß kein Ton in Ausdrückung der Leidenschafften vor dem andern was voraus habe,** solches Bl. 69. wiederruffen hätte. Kommt von einem Mißverstand her. Bl. 3. habe ich in der Anmerkung unten gesaget, daß kein Ton, nemlich kein einzeler Ton, **h c**, oder **cis, dis**, und so fort, wie aus dem vorhergehenden diese meine Meinung klar ist, vor einem andern einzelen Ton z. E. **g, gis, a, b,** 2c. was voraus habe; und Bl. 69. stehet mit klaren Worten, daß eine Musik Leit.. eine Verbindung vieler Tone zusammen genommen, diese oder iene Leidenschafft auszudrücken geschickter sey, als eine andere. z. E. Ein Moll Ton ist geschickter einen traurigen Affect mit Liebe vermischet auszudrücken, als ein harter Ton. Hoffentlich wird niemand sagen, daß dieses dem vorhergehenden widerspricht, oder solches widerrufft.

VII Handelt **von der Melodie und Harmonie.** Ich habe nach reiffer Ueberlegung gefunden, daß allerdings die Melodie aus der Harmonie entspringet, nemlich so wie Hr. Mattheson in der Vorrede zum Kern melodischer Wissenschafft spricht: **Die Melodie ist im Grunde nichts anders, als die ursprüngliche, wahre und einfache Harmonie selbst, darinn alle Intervalle nach, auf, und hintereinander folgen;** so wie

eben

eben dieselbe Intervalle, und keine andere, in vollstimmigen Sätzen zugleich, auf einmahl und mit einander vernommen werden, folglich eine vielfache Harmonie zu wege bringen. Es bleibet aber deswegen doch wahr, daß die Melodie, oder einfache Harmonie, das Hauptwerk in der gantzen Musik ist, und man iederzeit eher auf die Melodie bey Verfertigung eines musikalischen Stückes, als auf die darzu gehörigen harmonischen Sätze denken muß. Es ist auch sehr wahrscheinlich, daß der Streit, den der Hr. Verfasser deswegen mit einigen gehabt, aus einem Mißverständniß entstanden sey.

**VIII Von den Eigenschafften der Melodie.** Niemand wird leugnen können, daß eine leichte Sache nicht auch deutlich sey, aber nur dem ist sie deutlich, dem sie auch leicht ist. Es kan gar wohl eine leichte Sache einem andern, der sie nicht verstehet, undeutlich seyn, ia die leichteste Sache kan mit Fleiß undeutlich gemachet werden. Ich weiß nicht, mit wem der Hr. Verfasser streitet. Es kan auch seyn, daß Dinge gefunden werden, die leicht deutlich und fliessend, und doch nicht lieblich seyn, doch wird man so viele tausend Beyspiele nicht angeben können, wie der Hr. Verfasser sagt, ich aber hätte nur bey der Beurtheilung des Kern mel. Wiss. im 6ten Th. der musikal. Bibl. Bl. 21. gesagt: daß **mehrentheils** auch lieblich sey was fliessend und deutlich ist. Ganz gewiß ist es, daß ein gute Melodie diese vier Eigenschafften haben, und leicht, deutlich, fliessend und lieblich seyn muß.

IX **Von Perioden.** X **Vom Wort Aria.** Das Wort Aria mag gleichwohl von Aer, die Lufft, herkommen, nur aber ist nicht wahrscheinlich, daß es deswegen davon herkommen solle, weil eine schöne Melodie mit nichts angenehmers, als mit einer süssen frischen Lufft zu vergleichen ist.

XI **Von Recitativ Regeln.** XII **Von Einrichtung der Cantaten.** Der Hr. Verfasser erkläret meine Worte, daß eine Cantate niemahls mit einem Recitativ aufhören müsse, anders als ich sie will verstanden wissen. Jedermann weiß, daß keine Regel ohne Ausnahme ist, und daß nach Beschaffenheit der Umstände eine Abweichung von der Regel sehr gut seyn kan. Hebt denn aber dieses die Regel auf? Ich meine ordentlicher Weise ist keine Cantate mit einem Recitativ zu schliessen, welches auch von den Componisten beobachtet wird. Wer eine Meinung nicht recht verstehet, oder verstehen will, der sollte auch zuvor eine Erläuterung einhohlen, und nicht gleich öffentlich sagen, daß man in dergleichen Dingen wenig Erfahrung haben müste. Ob ich gleich kein halbes Jahrhundert mit der Musik zugebracht, wie man von Hrn. **Mattheson** rühmlich sagen kan, auch bey mir nur ein Nebenwerk ist, so habe ich doch, nach Proportion der Jahre, vielleicht mit so vielem Fleiß, als Hr. **Mattheson**, mich in den Cantaten der Italiäner umgesehen. Ich kan aber nicht leugnen, daß so wohl gute Sachen als auch sehr

sehr verwirrtes und abgeschmacktes Zeug, so gar von berühmten Meistern angetroffen.

XIII **Nativität dieses Buches** Es ist mir leid, daß der Hr. Verfasser meine gute Meinung, die ich schon zum voraus vom vollkommenen Capellmeister gehabt, nicht gelten lassen und sie als spöttisch auslegen will, da ich gesaget: **Es sey kein Zweifel der vollkommene Capellmeister werde alle musikalische Gelehrsamkeit Hrn. Matthesons in sich fassen.** Ich bezeuge bey meiner Ehre, daß ich es gut gemeint; und wer unpartheyisch ist, muß ia der Wahrheit gemäß sagen, daß der vollkommene Capellmeister den Ruhm Hrn. **Matthesons** nicht wenig vergrössert. Ich bitte mir auch aus mich nicht unter die Spötter zu zählen. Ich habe in meinem Leben angemerket, daß nur die schlechtesten Leute von den Spöttereyen Profeßion machen, und nur ungelehrte kleine Lichter mit dieser Seuche behafftet, und zugleich von Hochmuth geplaget sind, die eben, weil sie ihren Hochmuth durch nichts würklich löbliches unterhalten kōñen, sich an gelehrtere und weisere Leute als sie sind, machen, und dadurch gedenken andere zu betrügen, daß man sie vor noch gelehrter und weiser halten solle. Spöttereyen sind niemahls einem ehrlichen Mañ anständig, vernünftige Satyren aber wohl erlaubet, zumahl in Tadelung der Laster insgemein. Der Herr Verfasser wird nicht mehr nöthig haben ins künftige vertheydigungsweise, vielweniger Beleydigungsweise zu verfahren.

XIV **Von den sechs Redetheilen.** Der Hr. Verfasser nimmt meine Worte wieder anders als sie zu verstehen sind. Ich habe gesagt, daß Hr. **Mattheson** einen und denselben Satz zum Eingang, Erzehlung und Vortrag gemachet, welcher doch seinen Wesen nach einerley ist, ob gleich nicht den Umständen nach, und dahero die Sache nur bey der Arie des berühmten Herrn Marcello vor unwahrscheinlich angegeben, weil würklich die Melodie des Eingangs, der Erzehlung und des Vortrags einander ähnlich oder einerley sind. Aehnlich ist ia so viel als einerley. Ich weiß nicht, wie das Wort vom Hrn. Verfasser verstanden wird. Sonsten bringt es ein allgemeiner Sprach-Gebrauch so mit sich, daß ähnlich und einerley gar oft vor eines genommen werden. z. B. Die Elle zu N. ist mit der Elle zu N. einerley, das ist, sie sind einander ähnlich. Er hat ihm 100 Gulden geschickt alle einerley Schlags, das ist, sie sind alle einander ähnlich gewesen. In der Mathematik ist auch das Zeichen der Aehnlichkeit so viel als einerley. z. B. 2 : 1 · 4 : 2 das ist, das Verhältniß 2 zu 1 ist ähnlich oder gleich dem Verhältniß 4 zu 2, oder es ist einerley, eben so groß, und also wird ähnlich vor einerley und einerley vor ähnlich genommen.

XV **Vom Mi und Fa in Fugen.** XVI **Erwegung bisheriger Vorwürfe.** XVII **Wie der Musik zu helfen.** Der Hr. Verfasser merket bey dieser Gelegenheit an, daß schon lange auch in Deutschland Professores der Musik gewesen

wesen sind, aber nur an Gymnasien, nicht auf Academien. So war Georg Ebeling Professor der Musik am Gymnasio zu Stettin, und D. Joachim Meyer am Gymnasio zu Göttingen, wo nun eine Academie von Sr. Majestät dem König in Engelland, Georg dem andern, einem hohen, mächtigen und weisen Beförderer der Musen und Wissenschafften zu unsern Zeiten gestiftet worden. In Spanien, Italien und Engelland hat man wohl auch auf Academien öffentliche und ordentliche Lehrer der Musik bestellet, aber Deutschland ist zur Zeit noch nicht so glüklich gewesen. Von Spanien führet der Hr. Verfasser an, daß daselbst Franciscus de Salinas Professor Musices zu Salamanca gewesen. In Italien hat solche Franch. Gaforus zu Brescia im Venetianischen als Professor gelehret. In Paris hat man gleichfalls über die Musik des bekannten Kirchenlehrers Augustins gelesen, und solche öffentlich gelehret. In Engelland ist bis diese Stunde noch zu Oxford ein Professor der Musik. Es ist merkwürdig, daß der Hr. Verfasser sagt: **Ich wollte meines Theils gerne etwas zur Stifftung eines musikalischen Professorats in Leipzig testamentlich vermachen, wenn nur einige Gehülfen da wären.** Der Herr Mattheson ist allerdings derienige, der im Stande ist, dergleichen wichtige Handlung zu bewerkstelligen, und seinen vorhin berühmten Nahmen völlig zu verewigen. Alle desselben Umstände scheinen von der weisen Vorsehung so bestimmt zu seyn, daß er nicht nur

unmittelbar den musikal. Wissenschafften ungemein aufhelfen, und den Nachkommen viele nützliche Bücher von denselben hinterlassen könne, sondern auch, daß er noch lange lange, auch wenn solches nach den Regeln der Natur nicht mehr unmittelbar angehet, doch durch andere mittelbar ohne Aufhören lehren solle. Man hat Ursache Hrn. **Mattheson** diese glückliche Umstände zu gönnen. Er hat es verdient, daß sein Angedenken in den Herzen aller Musikliebenden beständig grüne, und daß man bey sogestallten Umständen alle Jahr eine Rede zu seinem Gedächtniß halte: Freylich ist es das einzige Mittel der Musik recht aufzuhelfen, daß man ihr öffentliche Lehrer auf Academien setzet; Und da man so viele Cantores, so viele Organisten, so viele Musik Directores, so viele Capellmeister, so viele Personen zu den Capellen grosser Herren nöthig hat, und eine so nützliche als nöthige Sache in der Republik ist, die die Ehre GOttes ausbreitet, und das Vergnügen grosser Herren und so vieler Privatpersonen unterhält und befördert; sollte es sich denn nicht der Mühe verlohnen, daß man von darzu geschikten Männern solche öffentlich lehren, immer ie mehr und mehr verbessern, bis auf die tiefsten Gründe untersuchen, und bis zur möglichsten Gewißheit ausarbeiten liesse, und ihnen wenigstens zur Vergeltung nur eine solche Besoldung gäbe, die ein solcher erhält, der in einer Capelle die Viole spielet? Es ist ein Unglück vor die Musik, daß sie mehr hohe und mächtige Gönner hat, die sie nur lieber hö-

ren,

ren, als ihre Schönheiten untersuchen lassen wollen.

Im folgenden Theile werde den vollkommenen Capellmeister selbsten mit Fleiß vornehmen.

## IV.

## Aus Semlers Antiquitäten der heiligen Schrifft zwey Capitel von der Vocal und Instrumentalmusik der Leviten beym Gottesdienst.

Einige meiner Leser haben mich ersuchet, eine Nachricht von der Musik der alten Hebreer in diese Bibliothek einfliessen zu lassen. Diesen zu Gefallen habe diese zwey Capitel derweil mit eindrucken lassen, bis ich mit der Zeit auf die Schrifften der Rabbinen und anderer, so hiervon handeln, selbsten kommen kan. So kurz sie sind, so möchten doch wohl verschiedene Musikverständige unterschiedliches, so ihnen angenehm und nützlich ist, darinnen finden, zumahl da das Büchlein nicht in aller Händen ist. Diese zwey Capitel sind in der Ordnung in Semlers Antiquitäten das 15te und 16te, welche zu Halle im Jahr 1708 in der Rengerischen Buchhandlung in 12 herausgekommen. Sie lauten also:

# Von der Vocalmusik der Leviten beym Gottesdienst.

Wer war nun also zum Gesang und Musik verordnet beym Gottesdienst?

Die Leviten, und zwar vier tausend derselben.

Von wem waren sie darzu verordnet?

Von dem König David schon, ehe noch der Tempel gebauet war.

In wie viel Ordnungen wurden diese vier tausend eingetheilet?

In vier und zwanzig Ordnungen.

Welches waren die Aufseher oder Obersangmeister zu Zeiten Davids?

Assaph, Heman, und Jeduthun oder Ethan.

Wie viel musten der Sänger im Heiligthum allemahl seyn?

Zum wenigsten zwölf Sänger, die andern spielten die musikalischen Instrumenta.

Worauf hat diese Zahl wohl ihr Absehen gehabt?

Auf die zwölf Stämme Israel.

Wie alt musten diese Sänger seyn?

Zwanzig Jahr; und blieben bis ins funffzigste.

Warum ging im funfzigsten Jahre ihre Bedienung zu Ende?

Weil in solchen Jahren die Annehmlichkeit der Stimme sich verliehret, und der heilige Gesang durch keinen Mißlaut durfte verderbet werden.

Durften diejenigen, so unter zwanzig Jahren waren, und eine helle Stimme hatten, nicht auch mit einstimmen?

Ja, aber sie durften nicht mit auf der Singebühne im Vorhofe der Priester stehen, sondern sie

musten

musten, im Vorhofe der Israeliten stehen bleiben.

Wie oft muste iede Ordnung der Leviten im Tempel zu Jerusalem dienen?

In iedem Jahre nur zwey mahl, und iedes mahl nur eine Woche.

Wo hielten sie sich die übrige Zeit auf?

Ausser Jerusalem in ihren Städten.

Wo war aber ihr Wohnplatz, wenn sie im Tempel dieneten?

Es waren im Tempel sonderliche Kammern und Wohnungen für die Sänger erbauet.

Wo stunden diese Wohnungen?

Gegen Mitternacht, und hatten ihr Aussehen auf den innersten Vorhof, da der Altar stund.

Was war in solchen Kammern ihr Thun und Vorhaben?

Sie bewahreten daselbst ihre Singelieder in Rollen, schrieben sie ab, und präparirten sich zu den Verrichtungen, die in ihr Amt gehöreten.

Wo bewahreten sie ihre musikalischen Instrumenta?

Es waren unterschiedliche Kammern, in welchen sie die musikalischen Instrumenta an Nägeln aufhingen, und mit leinen Tüchern umwickelten.

Wo war dann der Standplatz solcher Sänger?

Auf einer gewissen Singbühne, auf derienigen Treppe, welche aus dem Vorhof der Priester hinab in den Vorhof Israels ging.

Wie war denn die Singbühne beschaffen?

Es war ein erhabner Ort, da sie von allem Volck konnten gehöret und gesehen werden, und da sie auch das Singzeichen des Priesters von dem Altare sehen konnten.

Wie groß war die Singbühne?

Es war eine Ebene von dritthalben Ellen breit, und in die hundert Ellen lang, weil sie sich nach der Länge des Vorhofs erstreckte.

Wie beschützten sie sich daselbst vor den Regen?

Vermuthlich ist diese Singbühne bedeckt gewesen, damit ihre Singerollen und Instrumenta keinen Schaden litten.

Wie hat denn David seine Stuffenpsalmen verfertigen können, da doch der Tempel und seine Stuffen allererst nachmahls vom Salomo erbauet worden?

David hat dem Salomo einen Entwurf und Abriß von dem ganzen Tempel und allen dessen Kammern übergeben, und auf solche Umstände mit Fleiß solche seine Psalmen gerichtet.

Wie nennet Lutherus einen Stuffenpsalmen?

Ein Lied im höhern Chor.

Wenn fing sich ihr Amt an?

Mit dem Sabbath fing sichs allezeit an, und mit dem folgenden Sabbath endigte sichs.

Wenn zogen sie wieder ab?

Nicht den Sabbath selbst, weil ihnen nicht zugelassen war, auf den Sabbath nach Hause zu reisen.

Wenn geschahe es denn?

Allererst wenn der Sabbath fürüber war, damit sie auch dem Gottesdienste durch ihre Volckreiche Gegenwart ein Ansehen machten.

Wenn kam die Zeit ihres Amtes allezeit wieder an sie?

Alle vier und zwanzig Wochen, denn es waren vier und zwanzig Ordnungen.

Wenn musten sie sich ausser dem, zu Jerusalem im Tempel sich einstellen?

Alle

Alle drey hohe Feste, da alle Mannsbilde in Israël erscheinen musten.

Durfte sich ein Priester in des andern Bedienung mengen?

Nein, denn es wurde der, so es that, mit dem Tode gestraft.

Wie lange sind die Ordnungen der Sänger geblieben?

Bis auf den letzten Tag der Verstöhrung des Tempels, und obwohl dieselbe einige mal ein wenig unterbrochen worden, hat man doch bey wiederangehendem Gottesdienst, auch die rechte Folgreihe wieder beobachtet.

Muste denn iede ganze Ordnung insgesamt ieden Tag der Woche auf der Singbühne erscheinen?

Nein, sondern ieden Tag nur ein gewisser bestimmter Theil derselben.

Wenn erhub sich bey dem Opfer der Sänger ihr Gesang?

Nach der Ausgiessung des Tranckopferweins, und geben die Jüden davon die Ursach, weil niemand als aus Fröhlichkeit des Herzens singe?

Was hat solches vorbedeutet aufs neue Testament?

Daß nach vollbrachtem Sühnopfer Christi und nach Ausgiessung des heiligen Geistes die Stimme und Laut des Evangelii zum Preiße der Herrlichkeit GOttes in aller Welt solte gehöret werden.

Wer gab den Sängern das Zeichen, wenn sie anfangen solten?

Ein Priester vor dem Altar, dem es anbefohlen war.

Wo-

Wodurch gab er ihnen solch Singzeichen?

Durch das Bewegen und Schwingen eines Schweiß-oder Schnupftuches.

Warum wurde ihnen ein solch Zeichen gegeben?

Weil ihr Standplatz ein wenig abgelegen war, und sie die Ausgiessung des Tranckopferweins so genau nicht sehen konnten.

Wem wurde dieses Zeichen gegeben?

Dem Obersangmeister.

Was erfolgte auf solches gegebene Zeichen?

Es muste derselbe mit dem Rühren der Cymbaln einen Anfang des Gesanges machen.

Woraus war dieser Sänger Kleidung?

Aus weisser feiner Leinewand.

Was bedeutete solche weisse Farbe?

Es solte ein Sinnbild der Reinigkeit seyn.

Was was der Leibrock für ein Kleid?

Es war ein langer Rock bis auf die Füsse, mit Ermeln, bey den Händen zugebunden, und mit einem Gürtel ein wenig unter der Achsel um den Leib feste gemacht.

Was trugen die Sänger auf ihrem Haupt?

Einen Bund oder Tulband wie die Priester.

Musten die Sänger auch die Denkzettel tragen?

Nein, sie waren davon befreyet.

Was hatten sie an ihren Füssen?

Sie musten baarfuß einher gehen im Tempel.

Was hatten sie vor Gesänge?

So wenig die Priester durften fremde Feuer auf den Altar bringen, eben so wenig durften sie fremde Gesänge auf ihre Singbühne bringen.

Welches war also das Buch ihrer Gesänge?

Das Buch der Psalmen Davids.

Wie viel Psalmen sungen sie?

Es hatte ieder Tag in der Woche seinen eigenen Psalm, die Feste aber hatten ihre besondere Psalmen.

Wenn wurden die täglichen Psalmen gesungen?

Bey den Brandopfern.

Sungen denn die Leviten mit ihren Stimmen gantz allein?

Am Sabbath, und an Festtagen hat die gantze Gemeine die Psalmen Davids mit gesungen.

Wie geschahe solches?

Sie hatten einen Præcentorem und Vorsänger, der sung ein Comma, und solches wiederhohlte allemahl die gantze Gemeine.

Wozu dieneten diese Gesänge bey den Opfern?

Sie erklärten den Endzweck der Opfer, daß man nemlich bey den äusserlichen Ceremonien derselben seine Andacht erheben solte auf das künftige Sühnopfer der Welt.

Wer hat die Ordnung der Gesänge nach der Babylonischen Gefängniß wieder hervor gebracht?

Der Esdras, und zwar nach gut befinden der damahls lebenden Propheten, und nach dem Urtheil einer grossen Rathsversammlung.

Was heist die Uberschrift der Psalmen: Ein gülden Kleinod Davids?

So viel, als ein güldener Psalm, einer der schönsten und herrlichsten Psalmen Davids, den er lieb und werth gehabt und oft gebetet.

Was heist: Ein Psalm Davids auf Neginoth Saitenspielen? Psal. 4. v. 1.

Daß der Psalm beydes mit Menschenstimmen, und auch mit Instrumenten muste gespielet werden?

Was

Was heist: Ein Psalm auf der Githit? Ps. 8. v. 1.
Einige sagen, es sey ein gewisses musicalisches Instrument gewesen; etliche, es sey eine Melodie der Weinleser; und andere, es sey eine fröhliche Melodie der Gathiter gewesen, nach welcher der Psalm habe müssen gesungen werden.

Was heist spielen (auf Schoschannim) auf, oder von Rosen, Rosenspan oder Lilien? Ps. 45. v. 1. und Ps. 40. v. 1.
Einige meinen, das musicalische Instrument habe in seinem Stern eine Rose oder Lilie geführet; andere es sey eine Melodie die in Susan, einer Stadt in Persien, bräuchlich gewesen, die den Nahmen von den Lilienreichen Feldern geführet.

Was heist spielen (auf Scheminith) auf acht Saiten? Ps. 12.
So viel, als in den tiefsten Tonis und in einer oder etlichen Octaven drunter spielen.

Sind die Melodien der Psalmen noch heut zu Tage vorhanden?
Nein, sie sind verlohren.

Die Jüden haben aber noch heut zu Tage Melodien?
Die sind aber ganz aus der vorigen Art geschlagen, und von der wahren Melodie weit abgewichen.

Wodurch sind die Melodien verlohren worden?
Durch die Zerstreuung, und durch die Zerstöhrung ihres Landes und Tempels haben sie die Ubung der Melodien und die Lust zu denselben verlohren.

Was für eine Mensur haben die Alten in ihren Gesängen gehabt?
Sie haben nur ganze und halbe Schläge gehabt, ohne

ohne wenn man eine ausserordentliche Freude anzeigen wolte.

Warum brauchten sie so langsame Mensur?

Damit man das, was gesungen wurde, desto deutlicher vernehmen könnte.

Woraus konnten die Sänger abnehmen, wo eine Erhebung der Stimme, oder wo die gehörigen Cadencen seyn solten?

Es haben hierbey vermuthlich die hebräischen Accentus sonderliche Dienste gethan, welche zugleich angezeiget, wie lang iede Sylbe zu singen sey.

Auf was Art mochten wohl die Melodien eingerichtet seyn?

Es scheinet, daß diese Art zu singen, von der Art zu reden, und deren Veränderungen in der Stimme, so gar weit nicht abgewichen sey.

War auch der Wechselgesang bey den Hebräern im Gebrauch?

Ja, sie sungen und spieleten gegen einander, mit unterschiedenen Chören,

Wie wurde ieglicher Psalmen abgetheilet?

Sie wurden insgemein in drey Singstücke abgetheilet, da denn zwischem iedem Stück die Drommeten sich hören liessen.

Was ist allezeit auf ieden solchen Schall der Drommeten erfolget?

Es ist das Volk zur Erden auf ihr Antlitz vor GOtt niedergefallen.

Was heissen die Worte in der Ueberschrift der Psalmen: Ein Lied, ein Psalm?

Ein Lied ist, welches allein mit Menschen-Stimme gesungen wurde; Ein Psalm aber ist, da neben sol-

solchen Stimmen auch musikalische Instrumenta dazu genommen werden.

Wurde denn in iedem Psalm einerley Melodie durch und durch behalten?

Nein, es wurde oft in einem Psalmen die Melodie zwey auch dreymahl verändert.

Was bedeutet das Wort Sela?

Einige meinen, daß es sey ein Vermahnungs-Wort, daß sich bey solchem die Stimme des Sängers, und die Andacht des Zuhörers erheben solle.

Was halten andere dafür?

Sie sagen, Sela, sey ein Wort, so aus der Singekunst genommen, und sey ein Zeichen, daß daselbst eine Verwechselung der Melodie geschehen, oder auch daß daselbst die Trompeter das Singen mit Blasen beantworten solten.

# Von der Instrumentalmusik der Leviten beym Gottesdienst.

Wie vielerley hatten die Hebräer Arten der musikalischen Instrumenten bey dem Gottesdienst?

Dreyerley Arten: Einige wurden geblasen, einige waren mit Saiten bezogen, und die übrigen wurden geschlagen, als die Trommeln und dergleichen.

Welches waren die Instrumenta, so geblasen worden?

Die Trompeten, die Posaunen, und die Pfeiffen.

Welches waren die Instrumenta so mit Saiten bezogen waren, oder die Saitenspiele?

Die Harffe, und der Psalter.

Welche Instrumenta wurden geschlagen?

Die Cymbaln, und die Trommeln.

Welches war das erste und älteste Instrument unter denen so geblasen wurden?

Die silberne Trompete.

Warum wurde sie von Silber verfertiget?

Wegen des hellen Klanges, und wegen der Herrlichkeit der Hütten des Stiffts, da alles Königlich war.

Wer hat zu erst geboten, dergleichen silberne Trompeten zu verfertigen?

GOtt hat es dem Mosi selbst befohlen.

Wie lang war dergleichen Trompete?

Fast einer Ellen lang.

Wie groß war die Röhre an derselben?

Ein wenig dicker als eine Flöte.

Wie war das äusserste Theil derselben gestalt?

Wie eine Glocke, die sich nach dem äussersten Rand erweitert.

Wie viel waren zuerst bey der Stifftshütten solcher Trompeten?

Nur zwey.

Wie viel waren aber hernach in dem Tempel?

In die hundert und zwanzig, oder sechzig Paare.

Wie viel aber wurden bey dem Gottesdienste gebraucht?

Niemahlen weniger, als zwey, und niemahlen mehr als hundert und zwanzig.

Wer waren dieienigen, welche diese Trommpeten bliesen?

Es durfte niemand es thun, ausser dieienigen Priester, welche aus dem Geschlechte Aarons waren.

Wo stunden denn dieienigen, so mit den Trompeten bliesen?

Sie stunden nicht auf der Singbühne der Leviten, sondern auf den Stufen des Altars, woselbst derer Priester Bedienung war.

Was war der Gebrauch dieser Trompeten, bey der Stifftshütten.

Es wurde durch dieselben die Gemeine zusammen berufen, auch durch eben dieselben das Zeichen gegeben, wenn das Heer in der Wüsten aufbrechen solte fort zu reisen.

Wie wuste man den Unterscheid, wenn man sie versammlen, oder wenn man aufbrechen solte?

Die Versammlung wurde durch einen ungebrochenen, langsamen, schlecht, und gleich lautenden Klang; der Aufbruch aber durch einen gebrochenen Klang angezeiget, welcher unserm Allarmblasen zur Waffenergreiffung gleichen möchte.

Wozu wurden die Trompeten hernach gebraucht, als sie ins Land Canaan kamen?

Man brauchte sie im Kriege; auch bey Ausruffung eines neuen Königes, und fürnehmlich beym Gottesdienste.

Wie oft hörte man des Tages das Trompetenblasen im Tempel?

Zum wenigsten siebenmahl. Einmahl frühe, wenn

wenn sie den Thürhütern mit Eröffnung der Pforte zur Wacht rieffen; Hernach dreymahl beym Morgen Gottesdienste, und dreymahl beym Abenddienste.

Wie wurde es die Feste gehalten?

Da wurde das Blasen vermehret, und geschahe öfter und vollständiger.

**Wie wurde das Blasen der Trompeten nach geendigtem Singliede von dem Volk aufgenommen?**

Als ein göttliches Zujauchzen und Zustimmung auf das, was die Sänger gesungen hatten.

Was waren die Posaunen?

Es waren Krummhörner, wie man dafür hält, von Widderhörnern gemacht.

Wozu wurden die Posaunen gebraucht?

Im Kriege, wenn man eine Gefahr verkündigen, oder im Heer ein Feldgeschrey machen wolte.

**Wenn wurden die Posaunen bey dem Gottesdienste gebraucht?**

Am Tage der Versöhnung, und bey Ankündigung des Jubel Jahres.

**Warum wurden niemahls die Posaunen und Trompeten unter dem Singen der Sänger geblasen?**

Weil derselben starcker Laut die Singestimme und die Saitenspiel zu viel würde betäubet haben.

**Was waren die Pfeiffen für eine Art der Instrumente?**

Sie gaben einen viel sänftern, und lieblichern Ton

Ton als die Posaunen und Trompeten, und waren auf die Art wie unsere Flöten.

Aus was für einer Materie waren diese Pfeiffen?

Sie waren aus Schilf- oder Rietrohr.

Schickten sich denn alle Arten des Schilfrohres hierzu?

Nein, es war eine sonderliche Art solches Schilfrohres, so man Schallmeyenrieth nennte.

Wie war solches beschaffen?

Es war zart und dünne von Schalen, fast ohne Kern, inwendig hohl, und lang von Gliedern.

Wie lang waren die Glieder dieses Rohres?

Die Knoten stunden so weit voneinander, daß aus einem Glied zwey Pfeiffen konnten geschnitten werden; behielt man aber die ganze Länge, so diente sie als eine Baßflöte.

War dieses Rietrohr auch rar zu bekommen?

Ja, denn es konnte innerhalb neun Jahren nur einmahl abgeschnitten werden; darum muste es mit Fleiß bewahret und erhalten werden.

Wenn wurden diese Pfeiffen oder Schallmeyen im Tempel gebrauchet?

Nicht mehr als zwölfmahl im Jahre; bey Schlachtung des Osterlamms zweymahl, am ersten Ostertage, am ersten Pfingsttage, und die acht Tage des Lauberhütten-Festes.

Was wurde alsdenn zugleich gesungen?

Es waren diese Flöten oder Schallmeyen zugleich vereiniget mit dem Gesang des grossen Hallel.

Wie wird die Harffe bisweilen im Griechischen Grundtext genennet?

Kithara (Kithara) daher heisset die Harffe

Da-

Davids insgemein Cithara Davidis (Cithara Davidis)

Was hatte die Harffe für eine Gestalt?

Insgemein wird sie dreyeckigt gemahlt, mit der Spitze gegen die Erde gekehrt; andere aber meinen, daß sie wie ein griechisch Δ gewesen, und unten den Resonanzboden gehabt.

Woraus waren die Harffenrahmen?

König Salomon ließ sie aus raren und köstlichen Indianischen Ebenholtze verfertigen, und mit Golde und köstlichen Metall einlegen und auszieren.

Wie viel waren Saiten auf dieser Harffe?

Zehen, andere sagen vier und zwanzig.

War die Harffe auch schwer?

Nein, man konnte sie leicht forttragen, und im gehen auf derselben spielen.

Auf was Art wurde die Harffe gespielet?

Auf der einen Seite wurden die Saiten mit einer Schlagfeder gerühret, und auf der andern Seite konnte man mit Fingern greifen.

Wie viel musten der Harffen beym täglichen Gottesdienste auf der Bühne seyn?

Zum wenigsten neune, aber bey grosser Freude mochte man ihrer so viel haben, als man wolte.

Was war der Psalter für ein musicalisches Instrument?

Es war aus Holz mit Saiten bezogen auf die Art wie eine Laute.

Wie vielerley waren derer Psalter?

Zweyerley, der kleine und der grosse Psalter.

Wie viel waren Saiten auf dem kleinen Psalter?

Drey. Es konten aber doch zwölf Töne darauf gegriffen werden.

Wie viel waren Saiten auf dem grossen Psalter oder Laute?

Zehen, drum wird er genennet der Psalter mit zehen Saiten.

Wie sind vermuthlich solche zehen Saiten aufgezogen gewesen?

Also, daß die Saiten allezeit doppelt, und also fünff Paar gewesen, da immer zwey und zwey einerley Klang geführet.

Wie wurde dieser Psalter oder Laute gespielet?

Die Harffe wurde mit einer Schlagfeder, aber der Psalter oder Laute mit den Fingern gespielet.

Wie kamen diese Saitenspiele mit den Gesängen überein?

Die Harffe kam mit der Baßstimme, und der Psalter oder Laute mit der Discantstimme überein.

Was waren für Saiten auf diesen Saitenspielen?

Die stählerne Saiten waren damahls noch unbekandt; darum hatten sie nur die Saiten von Därmen.

Was gaben die Psalter oder Lauten für einen Klang?

Sie haben wegen der hohen Stimme einen sehr hellen Laut und Klang von sich gegeben.

Wie viel wurden Psalter oder Lauten bey dem Gottesdienst allemahl genommen?

Zu neun Harffen stimmeten täglich nur zwey Psal-

Psalter oder Lauten, und bey grössern Solennitäten durften nicht mehr als zum höchsten sechs Psalter seyn.

Welches war das Schlagwerck auf der Singbühne?

Die Cymbaln.

Woraus waren sie?

Aus Kupfer.

Wie waren die Cymbaln gestalt?

Es waren halbe küpferne Kugeln von ziemlicher Grösse, iedoch also, daß einer mächtig war sie mit der Hand zu regiren.

Wozu dieneten die Cymbaln?

Einen starcken Laut zu machen, der durch den gantzen Vorhof erschallete.

Wie viel sind der Cymbaln allezeit gebrauchet worden?

Es durfte niemahlen mehr als nur ein Cymbalist auf der Singebühne seyn.

Warum wurden nur so wenig Cymbaln zu der Musik genommen?

Damit der starke Laut derselben die Singestimmen nicht übertäubete.

Was wurde durch die Harffe, Psalter, und andere musikalische Instrumente fürgestellet?

Die Gebete der Heiligen.

Was wurde aber durch die gesammte Musik im Tempel GOttes fürgebildet?

Der selige Zustand des zukünftigen ewigen Lebens, da man die Harffe GOttes, und die herrlichsten Freudenlieder im Himmel hören wird.

Was wird durch die Harffe GOttes verstanden? Die Anmuth der Lobgesänge der heiligen Engel, welche nicht anders klingen werden, als wenn man auf lauter Harffen, Psalter, Lauten, und allen musikalischen Instrumenten aufs künstlichste spielte.

## V.

# Wie die gefiederten Musikanten oder Vögel GOTT verherrlichen.

Diese Rede ist von dem geschickten Herrn Dentzky, Conrectore zu Halberstadt verfertiget, und daselbst in der Domschule 1739 gehalten worden. Weil artige Gedanken darinn enthalten sind, die den Liebhabern zu mehrern Anlaß geben können, habe ich sie hier einrücken wollen, so wie ich sie von dem gelehrten Herrn Verfasser selbsten erhalten.

Die Musik, Poesie und Astronomie sind diejenigen Wissenschaften unter den freyen Künsten, welcher sich die Menschen zu allererst beflissen haben. Sie sind drey Schwestern, darunter die Musik oder Tonkunst ohne allen Streit die älteste ist. Und obgleich die Astronomie oder Sternwissenschaft nebst der Poesie oder Dichtkunst angenehm und nützlich sind: So ist diese doch

doch noch angenehmer, noch nützlicher und den Menschen noch natürlicher. Sie erwecket die traurigen Gemüther, sie ermuntert die Lebensgeister, reitzt die Gemüthsbewegungen und erhebet die schläfrigen Seelen, das Lob ihres unvergleichlichen Schöpfers zu besingen: Und auf solche Weise ist sie so angenehm als nützlich. Nicht weniger ist sie den Menschen natürlich. Sie hat ihren Grund in desselben Natur. Diese lehret uns alle Gemüthsbewegungen durch ihren eigenen Ton auszudrücken. Das Weinen der zarten Kinder ist nichts anders, als ein Klagelied; Das Lachen nichts anders als eine Art freudiger Gesänge. Eine iede Leidenschaft legt sich durch ihren eigenen Ton an den Tag. Seufzen, Aechzen, Klagen, Dräuen, Schelten, Bitten, Loben, Bewundern fällt alles ins Ohr, weil iedes mit einer besondern Veränderung der Stimme ausgedrücket wird. Ja man hat gesungen ehe der Mensch gesungen, und man wird nach dieser Welt singen. GOTT sagt selbst, daß ihn bey der Schöpfung die Morgensterne, das sind die Engel, gelobet haben. Und in jenem Leben werden Engel und Seligen die herrlichsten Loblieder mit den reinsten Stimmen und Instrumenten im höheren Chor und mit der vollkommensten Harmonie absingen. Was meinen Sie, Hochgeschätzte Anwesende, wird diese göttliche Wissenschaft, die unschätzbare Tonkunst durch dergleichen gegründete Betrachtungen nicht ungemein erhoben, nachdrücklich vertheidiget, und vortreflich angepriesen?

sen? Und was werden wir sagen, wenn wir bedencken, daß der bewundernswürdige und allweise Baumeister dieser Welt verschiedene Vögel als gefiederte Musikanten der Natur erschaffen, ieder Gattung ihre besondere Stimme, besonderen Ton, und eigenen Gesang mitgetheilet, und ihnen zu singen befohlen habe? Von diesen Vorsängern glauben einige nicht ohne Wahrscheinlichkeit, habe der Mensch anfänglich das Singen gelernet. Denn er wohnete in den ersten Zeiten mehr in Gärten und Lustwäldern als in Häusern: Er hörete das Geschwitzer so vieler Vögel u. beobachtete den mannigfaltigen Unterscheid ihres Geschreys mehr, als wir, daher kan es wohl seyn, daß die Menschen, die von Natur zur Nachahmung geneigt sind, einigen Vögeln nachgeahmet, ihre Kehlen zur Abwechselung der Töne gewöhnet und durch Uebung endlich jene Lehrmeister übertroffen haben. Wer kan demnach die Musik und die, so sich derselben befleißigen mit Recht tadeln, hassen, verwerffen, verfolgen? Den Mißbrauch derselben, dem auch die besten Sachen unterworffen sind, muß man nicht dieser himmlischen Kunst, sondern der Unart der Menschen zu schreiben. Sie reitzet z. E. die Jugend nicht zur Faulheit: Sie hält sie nicht von den Wissenschaften ab: da sie vielmehr sich nicht nur auf die Meßkunst gründet; sondern auch mit anderen Wissenschaften in einer genauen Verbindung stehet, wie der critische Musikus und der unermüdete Herr M. **Mizler** erwiesen

ha-

haben. Jedoch ich will mich nicht weiter dabey verweilen. Ich gedencke ietzo derselben keine Lobrede zu halten. Ich habe nur etwas weniges davon erwehnen wollen, da ich entschlossen bin meine Gnädige und Hochgeschätzte Herren mit einer schlechten Rede von der Herrlichkeit GOttes, wie sie durch die Vögel als gefiederte Musikanten des Höchsten befördert wird, zu unterhalten. Als wozu ich mir mit gebogener Ehrfurcht, aller Hochachtung und Ergebenheit ein gnädiges und geneigtes Gehör ausbitte.

O was für herrliche Proben der göttlichen Providenz und Versorgung könnte ich hier anführen, welche einen allweisen Schöpfer und Erhalter der Welt augenscheinlich beweisen. Ich könnte von der weisen Einrichtung reden, daß die Vögel keine lebendige Jungen gebähren, wozu sie ihres Fluges wegen nicht geschickt sind, sondern Eyer legen, wodurch sie ihr Geschlecht, das ohne das vielen Nachstellungen unterworffen ist, desto sicherer und zahlreicher fortzupflanzen vermögend sind; daß die Jungen eine Zeitlang in dem Ey sonderbar ernähret werden; daß kein einziges von den Alten bey der Fütterung vergessen wird, da es doch Menschen wohl schwer fallen solte, eines von dem andern zu unterscheiden; daß sie schnell heranwachsen; daß die Alten ihre Nester so künstlich bauen und wohl verwahren; daß sie so treulich brüten und ihre Jungen so zärt-

lich lieben und vertheidigen; daß iede Gattung alsdennn hecket, wenn sie Nahrung für die Jungen finden kan: Ich könnte von der besondern Geschicklichkeit reden, womit sie von GOtt begabet sind, ihren Feind zu kennen, ihm zu entkommen, sich vor ihm zu schützen, und durch ein Geschrey die Jungen dafür zu warnen: Ich könnte reden von dem Triebe ihrer Natur, daß ein ieder Vogel sein Futter kennet, sein Element sucht, seine Nahrung zu finden weiß: denn einige suchen es in der Luft im fliegen, andere im Wasser, andere an den Bäumen, andere auf der Erden, noch andere in der Erden, in welche sie mit ihren Schnäbeln, die dazu geschickt gemacht werden, hinein bohren. Wer hat ihnen das gelehret? Ich könnte anführen, daß eine iede Gattung auf einerley Art ihre Wohnung und Nester zubereitet, ohne daß sie es von andern gelernet hätte. Aristoteles schreibt recht: Sie thun, was sie thun, weder durch Kunst, noch daß sie solches gesucht oder darüber berathschlagt hätten. Denn sie sind nicht würckliche Meister von der Weisheit, sondern nur blose Werckzeuge eines höhern Regirers. Ich könnte darthun, daß der ganze Bau zum Fluge so bequem eingerichtet worden, daß es nicht besser seyn kan. Ich könnte die Weisheit und Vorsicht bewundern, daß sich einige zur gehörigen Zeit vor den Winter verbergen, wenn es ihnen zu kalt und für sie kein Futter seyn würde; daß sie sich in warme Wälder und Sümpfe verstecken,

cken, in andere Länder ziehen und doch zur bestimmten Zeit richtig wieder kommen. Ich könnte zeigen, wie der Mangel der Zähne durch andedere Einrichtungen, Werkzeuge und durch die eingeschluckten Steine ersetzet werde, und was dergleichen bewundernswürdige Dinge mehr sind, woraus die Herrlichkeit eines unsichtbaren Wesens Sonnenklar erhellet. Allein ich will anietzo nur vornehmlich auf ihre Stimmen sehen, wodurch sie GOTT verherrlichen. Eine iede Gattung hat ihren eigenen Gesang, welchen ein iedes Vögelchen auch lernet, wenn es schon von den Alten entrissen worden: denn es muß der Grund dazu in der Einrichtung ihrer Kehlen liegen. Solte man aber wohl dencken können, daß in so kleinen Hälsen eine so verschiedene Mannigfaltigkeit möglich wäre? Es ist nicht weniger wundernswürdig, daß solche kleine Kehlen, Zungen und Lungen einen so scharfen Ton vorzubringen vermögend sind, der so viele Lüfte erreget, durchdringet und so viel Ohren zugleich erfüllet. Man bewundert billig die grosse Mannigfaltigkeit der Stimmen und Abwechselung der Töne. Wenn dieses Chor GOttes seine Music erhebt: So höret man alle vier Stimmen, * und welches das

* Z. E. Den Baß bey der Rohrdommel, dem Raben; den Tenor bey der Elster, der Ente; den Alt bey dem Kukuck, dem Wiedehopf, der Schwalbe; den Discant bey der Lerche und Nachtigall.

das bewundernswürdigste ist, ob gleich iedes sein besonderes Lied aus seinem eigenen Tone erhebet, dennoch keinen widrigen und unangenehmen Uebelklang, sondern die schönste Harmonie, welches bey uns Menschen, wenn wir dergleichen unternehmen wollen, ein seltsames Geheul zuwege bringt. Diese so wunderbare Ubereinstimmung muß GOTT zum Urheber haben. Man bewundert die unermüdete Emsigkeit im Singen. So bald der frühe Morgen anbricht, gehet dieses Singen an, welches die Nacht über nicht ganz aufgehöret hatte, und währet den ganzen Tag. Berg, Wald, Thal, ia die ganze Luft schallet von diesem süssen Getöne wieder, und wenn schon ein Vögelein inne hält, so sind zwey andere da, welche den Gesang fortsetzen. Ich kan dieses nicht besser beschreiben, als wenn ich mich des grossen **Brocks** Worte bediene, die vielleicht Niemanden unangenehm zu hören seyn werden.

So bald das Morgenlicht, (singt dieser vortrefliche Dichter)

Durch die begraute Demmrung bricht,
So bricht der Vögel muntres Heer,
Da Erd und Luft fast aller Töne leer,
Der dunklen Nächte tiefe Stille.
Sie öffnen gleich nach Nacht und Nebel,
Entzücket ob der Sonnenstrahl,
Die Tön- und Liederreichen Schnäbel.

Es gurgeln ihre kleinen Kehlen,
Des Schöpfers Wunder zu erzählen.
Hier flötet, lokt, und singet,
Dort schwitzert, schläget, ruft und pfeift
Der Vögel schnelle Schaar, wenn sie bald fliegt, bald hüpft, bald läuft,
Durch Laub und Blätter schlupft, von Zweig auf Zweige springet,
Die Hälse dreht, die Köpfchen rührt,
Von Sehen nimmer satt, sich wundert, sich ergetzet,
Und durch des Frühlings-Pracht fast aus sich selbst gesetzet,
Dem grossen Schöpfer dankt und lieblich jubiliret.
Dort steigt die gurgelnde, gehaubte muntre Lerche
Lobsingend in die Luft.
Die Nachtigall läßt Tag und Nacht zu ihres Schöpfers Ehren,
Viel tausend süsse Lieder hören,
Womit sie Feld und Wald, Luft, Herz und Ohren füllt.
Ihr kleiner Hals, woraus ein flötend Klucken quillt,
Lockt, schmeichelt, girret, lacht, singt feurig, schlägt und pfeift.
Erst zieht sie lange, dehnt und schleift,
Denn wirbelt sie den Ton, zertheilet, fügt ihn wieder,

Und ändert wunderschnell die angenehmen Lieder.

Fast aller Singevögel Klang,
Manieren, Melodey, Gesang,
Hat der Naturgeist, wie es scheint,
In einer Nachtigall vereint.

Doch von den beyden, der Lerche und Nachtigall, als dem vortreflichsten unter unsern Sängern, werden noch nach mir zwey andere etwas reden. Allein zu was für einem Ende sind die bunten Vögel so geschäfftig? Die Lieblichkeit der Zeit und Erden reitzet sie. Sie begehen alsdann gleichsam ihre Hochzeittage: Daher singt ein Vögelein dem anderen, seinem Gatten, zu Gefallen, ein anderes ruft ihn, noch ein anderes will anderen den Vorzug streitig machen. Der Mensch, als Herr der Erden, soll im Wachen und Schlafen erfreuet, vergnüget und zum Lobe seines Schöpfers erwecket werden. Und vor allen Dingen wird der Urheber und der Erhalter der Welt geprießen, gelobet und verherrlichet. Das sind die Absichten, welche GOtt gehabt, als er den Vögeln die Gabe und den unermüdeten Trieb beylegte, also zu singen, welche sie zu erfüllen, so eifrig bemühet sind. O was ist das für eine Herrlichkeit des Höchsten, welche durch diese gefiederte Musikanten und Sänger so unvergleichlich hervor strahlet.

# VI.

# Anfangsgründe des General Basses

Nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen, von Lorenz Mizlern, A. in Academ. Lipf. M. Leipzig, zu finden bey dem Verfasser im Graffischen Hause, in der Catharinen Strasse.

Ich habe mir in dieser Schrifft alle Mühe gegeben, den General Baß, als eine der vornehmsten musikalischen Wissenschafften, genau und richtig abzuhandeln. Ich habe solches nicht besser als nach mathematischer Lehrart thun können, welches bishero, ich weiß nicht warum, noch nicht geschehen ist. Ich werde kurz das vornehmste daraus anmerken, zumahl dasienige, so in andern Büchern vom General Baß nicht zu finden ist.

Der General Baß ist eine Wissenschafft nach den Regeln der musikalischen Composition eine Harmonie nach Beschaffenheit der vorgegebenen Baßnoten auf einem hierzu tauglichem Instrumente so gleich zu finden und hören zu lassen. Wie viel Zeit erfordert werde, die gehörige Fertig-

keit zu erhalten, daß man zu einer ieden vorgegebenen Baßnote die Harmonie sogleich finden könne, wissen die am besten, so sich eine lange Zeit darauf geleget. Es ist nichts geringes eine vollkommene reine Harmonie im General Baß beständig anzubringen, und niemahls wider die Regeln der Composition anzustossen. Es hat aber die Harmonie einen sehr weiten Umfang, worzu ungemein viel Nachdencken und Gedult erfordert wird, solche völlig einzusehen. Im eigentlichen Verstand heisset eine Harmonie oder eine harmonische Verhältniß, bey den Mathematikgelehrten, wenn drey Grössen, oder Tone, sich so verhalten, daß der Unterscheid des ersten und andern Tones zu dem Unterscheid des andern und dritten Tones sich wie der erste zum dritten Ton verhält, als 20 : 8 : 5 = C : e. c. Denn 20 – 8 = 12 und 8 – 5 = 3 und 12 : 3 = 20 : 5. Oder vier Grössen heissen harmonisch proportional, wenn sich der Unterscheid der ersten und andern zum Unterscheid der dritten und vierten verhält wie die erste zur vierten; Allein in der Musik heisset alles harmonisch im eigentlichen Verstande, was die Verhältnisse des harmonischen Dreyklangs hat, das ist, eine Octave, Quinte und Terz ist, oder eine Aehnlichkeit mit ihnen hat. Im uneigentlichen Verstande wird unter dem Wort Harmonie, da die Tone solche Verhältnisse untereinander haben, daß man sie mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen ausdrücken kan, auch die Disharmonie, da die Tone solche Verhältnisse untereinander haben,

daß

daß man sie nicht mit den Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen ausdrücken kan, und also alle nach der eingeführten Eintheilung mögliche musikalische Verhältnisse, so verschiedene Tone, die man zugleich höret, gegen einander haben können, begriffen. In dieser Bedeutung ist das Wort Harmonie in der Definition des General Basses genommen, und so wird es mehrentheils von den Musikverständigen gebrauchet.

Nachdem die Lehre von den Rationen und Proportionen in dieser Schrifft vorgetragen worden, wird der Satz des zureichenden Grundes feste gesetzet. Da es also gewiß ist, daß alles in der Welt seinen zureichenden Grund hat, so muß auch in der Musik und dem General Baß alles seinen zureichenden Grund haben, das ist, es müssen verschiedene Ursachen vorhanden seyn, warum man eben so und nicht anders spielet. Dieser Satz des zureichenden Grundes hat seinen grossen Nutzen in der Musik, und ich habe ihn zum ersten in die Musik eingeführet; Weil aber Leute gewesen, die ihn bestreiten wollen, so will ich den Beweis hiervon hersetzen, welcher also lautet:

Die Dinge in der Welt fallen in unsere Sinnen, und wir empfinden und sind überzeiget, daß sich solche unsere Seele vorstellen oder Begriffe davon machen kan. Da sie also würklich vorhanden sind, müssen Ursachen da seyn, warum sie vorhanden, warum sie in diesem Zustande und keinem andern da seyn. Denn wenn kein Grund da wäre, warum sie vorhanden, da wir doch gewiß wissen,

daß sie in der That vorhanden, so müsten die Dinge in der Welt sich selbst hervorgebracht haben, oder es müste aus nichts etwas geworden seyn. Da nun aber **aus nichts etwas worden** so viel heisset: als **nichts seyn, und doch** etwas hervorbringen, das ist, **etwas seyn**, ingleichen **sich selbst hervorbringen** nichts anders bedeuten kan: als **gewesen seyn, ehe man gewesen ist**, beydes aber sich widerspricht, so bleibet der Satz des zureichenden Grundes eine unumstößliche Wahrheit. W. z. E.

Es fällt mir bey dieser Gelegenheit ein, daß **Guido Grandus** ein berühmter Mathematicus, in seinem Tractat von der Quadratur des Cirkels und der Hyperbel, auf die artigen Gedanken gekommen, daß eine Summe von unendlichen Nullitäten die Medietät des ganzen sey, und daß nichts, wenn es unendlich multiplicirt würde, etwas würde. Es hat auch der berühmte und grosse **Leibniz**, ob er dieses vorhergehende gleich geleugnet, doch zugestanden, daß $1-1+1-1+1-1$ ins unendliche, gleich sey $\frac{1}{2}$, wie aus dem Brief, so er davon an unsern berühmten und vortrefflichen Hrn. R. R. **Wolfen** geschrieben, und in den Actis eruditorum Tom. V. supl. Sect. VI. befindlich ist, erhellet. Allein der Hr. R. R. **Wolf** zeiget in den Lateinischen Anfangsgründen der Analytik, daß es falsch und mehr sinnreich als gründlich sey. Es bleibet dahero der Satz des zureichenden Grundes, und das alte Sprüchwort, **aus nichts wird nichts** eine ewige Wahrheit.

Zimmermann Da

Da es aber eine ausgemachte Sache ist, daß man sich einer Sache zu seinen Absichten besser bedienen kan, wenn man die Umstände, in welchen sich ein Ding befindet, vollkommen weiß, als wenn man sie nicht weiß, das ist, von den Merkmahlen einer Sache keine deutliche Begriffe hat, so wird es auch einem, der den General Baß lernet, sehr dienlich seyn, daß er sich bey Zeiten von den Merkmahlen der Tone deutliche Begriffe zu überkommen, und aus selbigen nützliche Wahrheiten zu schliessen, kurz in der Theorie, fleißig bemühet, wenn er anders in Hervorbringung der theoretischen Wahrheiten, oder in der Praxi, glücklich seyn will. Denn die Natur des General Basses erfordert schlechterdings eine theoretisch-practische Wissenschafft, wovon der Beweis dieser ist: Nichts geschiehet im General Baß von ohngefehr, und muß man also nicht nur die Regeln wissen, daß um dieser und jener Ursache willen so und nicht anders zu spielen ist, damit man nicht fehlet, und selbige mit Verstand begriffen haben, und beweisen können, damit man gewiß ist, welches die theoretische Wissenschafft ist, sondern man soll sie auch so gleich ausüben können, welches die practische Wissenschafft ist. Also erfordert die Natur des General Basses eine theoretisch-practische Wissenschafft.

Die Musik überhaupt und also auch der General Baß gehet mit Tonen um, und wird derowegen nicht undienlich seyn, hier die haupt Wahrheiten von den Tonen beyzubringen. Ein Ton entstehet aus einer zitternden Bewegung der Lufft

von gleicher Ausdehnung, und ist also der Ton, der in der Musik statt findet, von dem Laut oder Klang, so nicht vernehmlich und nicht von gleicher Ausdehnung ist, das ist, nicht immer einerley Grösse behält, und nur ein Geräusche macht, wovon die Sinnen die verschiedenen Grössen nicht vernehmen können, und dahero als verwirrt empfinden, unterschieden. Die zitternde Bewegung der Lufft, die den Ton hervorbringt, vernehmen wir, wenn die Lufft, oder ein anderer Körper, einen klingenden Körper, das ist einen solchen, der besonders hierzu geschickt gemachet worden, die zitternden Bewegungen anzunehmen und fortzupflanzen, dergestalt beweget und zitternd macht, daß dessen elastische Theile eben diese zitternde Bewegung der Lufft, so um den klingenden Körper herum anlieget, mittheilet, und also die auf solche Art bewegte Lufft zum Theil vermittelst des äussern Ohrs gesammlet, in den Ohrengang gebracht, das Tympanum vom Hämmerlein beweget, und diese Bewegung vermittelst der Beinlein durch die Fensterlein zum Labyrinth und dessen innere Lufft an die daselbst ausgespannte nervöse Haut, und endlich durch die nervösen Fäserlein zum Gehirn fortgepflanzet, und im Gemüth die Empfindung gemachet wird, welche wir Ton nennen. Die Fortpflanzung der zitternden Bewegung in der Lufft kan man sich also vorstellen. Wenn man einen Stein ins Wasser wirfft, so entspringen aus dem Ort, wo der Stein ins Wasser gefallen, verschiedene Cirkel, welche sich immer weiter ausbreiten

und

und endlich verliehren. Auf eben diese Art entstehen da, wo ein Körper einen klingenden Körper zitternd macht, unzählige Cirkel, welche sich in der Lufft immer weiter ausbreiten und endlich verliehren. Da nun, wo die Cirkel sich schon verlohren, oder nicht hinkommen können, kan man auch von dieser zitternden Bewegung nichts mehr vernehmen. Die Tone sind von verschiedener Grösse, und die Saite eines tiefern Tons ist grösser als die Saite eines höhern Tons, und die zitternde Bewegung, oder Vibration eines tiefern Tons ist langsamer als die Vibration eines höhern Tons. Es entstehet also aus dem Unterscheid der Saiten der Unterscheid der zitternden Bewegungen, und verhalten sich derowegen die Grössen der Vibrationen so untereinander, als sich die Saiten untereinander verhalten, und darum werden Tone von verschiedener Grösse auch auf eine verschiedene Art empfunden, und verhalten sich die Empfindungen der Tone im Gehöre wie die Vibrationen. Hieraus erhellet, daß das Wesen verschiedener Tone in den verschiedenen Grössen bestehe, und die Empfindungen der Tone im Gehöre, mit den Saiten, woraus die Tone entspringen, eine geometrische Proportion haben.

Die Tone, woran wir so viel Vergnügen haben, sind der harmonische Dreyklang, deren Verhältnisse in den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung, nemlich 1. 2. 3. 4. 5. 6. oder ihnen ähnlichen Zahlen, stecket. Je weiter aber die andern Intervalle von diesen abweichen, ie unangenehmer sind sie uns zu hören, doch dienen sie un-

 gemein,

gemein, den harmonischen Dreyklang, indem sie damit vermischet werden, angenehmer zu machen, und zielet diese Vermischung dahin, daß sie die Gemüthsneigungen der Menschen bald erregen bald stillen solle.

Nun kommt in dieser Schrifft die Lehre von den Intervallen vor, welche wir billig übergehen, weil sie schon in dem ersten Band dieser Bibliothek enthalten, und wenden uns vielmehr auf die Lehre von den Musik Leitern. Eine Reihe von 5 ganzen und 2 halben Tonen heiset eine Musikleiter oder auch eine Tonart, als die Reihe der Tone von C zu c, nemlich C, D, E, F, G, A, H, c, heiset eine harte Musikleiter (Scala dura) weil die grosse Terz C, E drinnen ist, kommt aber die kleine Terz C, Dis vor, so heiset es eine weiche Musikleiter, (scala mollis). Eine iede Musikleiter wird also nach ihren verschiedenen Stuffen, die sie im auf und absteigen beobachtet, beurtheilet. Zwischen der Octave C, c, ist allezeit die Quinte und die Terz gelegen, und sind allzeit die haupt Tone der Musikleiter, die andern Tone aber, als bey C dur, D, F, A, H sind nur Stuffen, durch welche man zu den Haupttönen in der Musikleiter gehet. Um den harmonischen Dreyklang mehr verändern zu können, hat man zwischen den ganzen Tönen noch halbe angenommen. So ist zwischen C und D noch ein halber Ton gekommen, welcher seinen Nahmen von dem vorhergehenden und nächst anliegenden C erhalten und Cis heiset, und so sind auch die noch 4

übri-

übrigen so genannte halbe Töne entstanden, welche nicht an und vor sich halbe Töne sind, sondern in Ansehung ihrer Verhältniß, so sie mit den nächst anliegenden Tönen haben, denn sie können auch ganze Töne, Cis, Dis, oder Fis, Gis, u. s. f. ausmachen. Durch diese so genannte halbe Töne sind verschiedene dissonirende Intervalle entstanden, welche zuvor nicht waren. Da eine Octave auf dem Clavier wie die andere eingetheilet ist, so haben auch die Töne in einer ieden Octave einerley Verhältniß unter einander. Nemlich C: cis = 25 : 24. Eben so ist auch c : cis = 25 : 24. und $\bar{c}$ : $\bar{cis}$ = 25 : 24. Die Verhältnisse einer ganzen Octave sind folgende C: Cis = 25 : 24. C: D = 9 : 8. D: Dis = 16 : 15. D: E = 10 : 9. C: Dis = 6 : 5. C: E = 5 : 4. C: F = 4 : 3. C: Fis = 45 : 32. E: B = 64 : 45. C: G = 3 : 2. E: c = 8 : 5. C: A = 5 : 3. C: B = 9 : 5. C: H = 15 : 8. C: c = 2 : 1.

Man kan eine iede Musikleiter in eine Quinte und in eine Qvarte eintheilen. Z. B. die Leiter C, D, E, F, G, A, H, c, kan ich eintheilen in die Quinte C, D, E, F, G, und in die Quarte G, A, H, c, da allezeit in der Quinte der eine halbe Ton enthalten, und in der Quarte iederzeit der andere halbe Ton.

Die Alten nennten die Tonart, oder Musikleiter, welche in der Quinte den halben Ton in der dritten Stuffe, und in der Quarte auch in der dritten Stuffe hatte, die Jonische Ton-

art (modus Jonicus) als c,d. d,e. e,f. f,g. die Quinte, g,a. a,h. h,c̄. die Quarte. Die Nahmen Jonische, Dorische Tonart, kommen von den Griechischen Völkern her, welche diese Tonarten am meisten sollen gebrauchet haben.

Wenn in der Quinte der halbe Ton in der andern Stuffe, und in der Quarte der halbe Ton gleichfalls in der andern Stuffe war, so hieß es die **Dorische Tonart** (modus Dorius) als D,E. E,F. F,G. G,A. die Quinte. A,H. H,c. c,d. die Quarte.

Wenn in der Quinte der halbe Ton in der ersten Stuffe, und in der Quarte gleichfalls in der ersten Stuffe war, so hieß es die **Phrygische Tonart** (modus Phrygius) als E,F. F,G. G,A. A,H. die Quinte. H,c. c,d. d,e. die Quarte.

Wenn in der Quinte der halbe Ton in der vierten Stuffe, und in der Quarte in der dritten Stuffe war, so hieß es die **Lydische** (modus Lydius) als F,G. G,A. A,H. H,c. die Quinte. c,d. d,e. e,f. die Quarte.

Wenn in der Quinte der halbe Ton in der dritten Stuffe, und in der Quarte in der andern Stuffe war, so hieß es die **Mixolydische** (modus Mixolydius) als G,A. A,H. H,c. c,d. die Quinte. d,e. e,f. f,g. die Quarte.

Wenn der halbe Ton in der Quinte in der andern Stuffe, und in der Quarte in der ersten Stuffe war, so hieß es die **Aeolische** (modus

dus Aeolius) als A, H. H, c. c, d. d, e. die Quinte. e, f. f, g. g, a. die Quarte.

Diese Musikleitern hiesen bey ihnen **ordentliche Tonarten** (modi regulares) wurden aber von einem andern Ton an, als z. B. von f, die Stuffen nach einer gewissen Tonart abgezählet, z. B. F, G, Gis, B, c, cis, dis, f, so hiese solche eine **erdichtete Aeolische Tonart** (modus aeolius fictus) weil sie den halben Ton in der Quinte in der andern Stuffe, und in der Quarte den halben Ton in der ersten Stuffe hat, als welches die Aeolische Tonart ist. So ist auch G, A, B, c, d, dis, f, g, eine erdichtete Aeolische Tonart, und C, D, Dis, F, G, A, B, c, eine erdichtete Dorische Tonart (modus Dorius fictus).

Bey den alten Griechen hatte man nicht so wohl einen Umfang von 8 Tonen, wie in unsern Musikleitern, sondern vielmehr Tetrachorde, welche aus 3 nacheinander folgenden Intervallen, die 4 Klänge in sich begreifen, bestunden. Von diesen ist schon im I B. 2 Th. S. 10 umständliche Nachricht anzutreffen.

Nun folget die Lehre vom Tackt, welcher aus verschiedenen Noten bestehet. Es ist aber eine **Note** ein Zeichen, welches einen bestimmten Ton durch Hülfe der 5 Linien und dessen bestimmte Zeit zugleich andeutet. Die bestimmte oder abgemessene Zeit, in welcher verschiedene Noten sollen abgespielet werden, heiset der **Tackt.** Der **Tackt** wird eingetheilet in den geraden und ungeraden, und weil man den Tackt mit den

Hän=

Händen oder Füssen zu geben pfleget, und bey dem geraden Tackt allzeit in der andern Helfte die Hände oder Füsse aufhebet, bey dem Anfang der ersten Helfte aber niederschläget, so heiset man öffters den Anfang der ersten Helfte das **Niederschlagen** und den Anfang der andern Helfte das **Aufheben**. Das Zeichen des gewöhnlichen geraden Tacktes ist ein groses C.

Nun sollen die Noten erkläret werden, welche in dieser Bibliothek noch nicht vorgekommen. Wenn eine Note allein einen geraden Tackt ausmachet, so heiset solches ein ganzer Schlag, und wird durch einen Cirkel vorgestellet. Siehe die erste Tabelle, N. 1. Machen zwey Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede ein halber Schlag. N. 2. in eben dieser Tabelle. Machen vier Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede von den vier Noten ein Viertel. N. 3. Machen acht Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede solche Note ein achtel. N. 4. Machen sechszehn Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede solche Note ein Sechzehntheil. N. 5. Machen zwey und dreyßig Noten einen solchen Tackt aus, so heiset eine iede solche Note ein zwey und dreyßig Theil. N. 6. Man siehet also, daß die Striche und die Schwänze an den Strichen die Geltung der Noten bemercken. Ein Punkt hinter einer Note macht, daß die Note noch halb so viel gilt als zuvor, und ein Bogen oder halber Cirkel über zwey Noten verursachet, daß die zwey Noten nur wie eine Note abgespielet

let werden. Wenn Worte bey Achteln oder Sechszehntheiln in einem Singstück ausgesprochen werden, so werden sie nicht zusammen gezogen, sondern frey hingesetzet. N. 7 und 8. Tab. I.

Die Noten, die die Alten hatten, sind bey uns nicht mehr im Gebrauch. N. 9. in der ersten Tab. heißt bey ihnen maxima (die gröste) und galte 8 Schläge. N. 10. ist longa (die lange) welche 4 Schläge gilt. N. 11 ist brevis (die kurze) und gilt 2 Schläge. N. 12 heiset semibrevis (die halbkurze) und gilt einen Schlag. N. 13 minima (die kleinste) gilt einen halben Schlag. In alten Kirchenstücken trifft man noch dergleichen Noten an. Die gebräuchlichsten Abtheilungen des geraden und ungeraden Tacktes kan man sich aus der ersten Tabelle zu diesem Theil von N. 14 bis 29 bekandt machen.

Ehe man aber die Noten abspielen kanm,uß man zuvor auf den Schlüssel zu den Noten sehen. Es ist aber ein Schlüssel ein Zeichen, welches auf den fünf Linien einen gewissen Ton bemerket. Man hat drey solche Schlüssel. Siehe Tab. I. n. 30. 31. 32. Der erste n. 30. heiset der f Schlüssel, und wird den tiefen Tonen vorgesetzet, und bemerket allzeit den Ton f. Der andere n. 31. heiset der c Schlüssel und wird den mittlern, höhern und hohen Tonen vorgesetzet, und bemerket allzeit den Ton c̄. Der dritte n. 32. heiset der g Schlüssel, und wird gleich-

falls

falls den höhern Tonen vorgesetzet, und bemerket allzeit den Ton g̅. Wie die Tone im g Schlüssel, im f Schlüssel, im c Schlüssel auf einander folgen, kan man aus N. 32, 33 der I. Tab. und N. 1 der II Tab. sehen.

Der Umfang der Tone von C bis c̄, und also die zwey untersten Octaven auf dem Clavier heisen der **Baß**. Die Baßnoten siehe N. 33, Tab. I. Stehet das Baßzeichen auf der obersten Linie, wie N. 2. Tab. II. so heiset solches der niedrige Baß, weil dadurch f eine Terz tiefer stehet. Denn da im ordentlichen Baß schon a stehet, wo hier f stehet, so ist ia hier f eine Terz tiefer. Wenn das Baßzeichen auf der mittlern Linie stehet, wie N. 3. Tab. II. so heiset solches der hohe Baß, welcher eine Terz höher als der ordentliche stehet. Der Nahme **Baß** kommt von dem Griechischen Wort **Basis** her, welches einen Grund bedeutet. In der Musik gründet sich alles auf den Baß.

Den Bezirk der Tone von c̄ bis c̿, und also die zwey obersten Octaven heiset man Diskant. Siehe die Diskantnoten Tab. II. N. 1. Wenn die Diskant und Baßnoten zugleich auf dem Clavier sollen abgespielet werden, so setzet man solche untereinander. Siehe Tab. II. n. 4.

Der Bezirk der Tone von c bis g̅ heiset **Tenor**. Die Tenornoten sind Tab. N. 5 anzutreffen.

Der

Der Bezirk der Töne von f bis $\bar{\bar{d}}$ heiset **Alt.** Die Altnoten stehen Tab. II. N. 6. Wenn der Schlüssel auf der andern Linie stehet, wie Tab. II. N. 7. so heiset es der hohe Alt. Der g Schlüssel auf der andern Linie heiset auch bey vielen **der deutsche Schlüssel**, welcher bey Violinen, Trompeten, Querflöten, und Hautbois gebrauchet wird. Die Noten davon stehen Tab. I. N. 32. Stehet aber dieser Schlüssel auf der untersten Linie, so heiset er der **Französische Schlüssel**, und sind die Noten davon Tab. II. N. 8. welche mit den Baßnoten einerley sind, aber 2 Octaven höher stehen.

Nun kommen wir auf die noch übrigen Zeichen im General Baß. Ein Zeichen wodurch angedeutet wird, daß man eine Zeit warten, und nicht spielen solle, heiset eine **Pause**. Das Zeichen, wenn man einen ganzen Tackt warten soll, stehet Tab. II. N. 9. von einem halben Tackt N. 10. 2 Täckte N. 11. vier Täckte N. 12. eine viertels Pause N. 13. ein Achtel N. 14. ein Sechszehntel N. 15. ein zwey und dreyßig Theil N. 16. Muß man mehr Täckte als 7, 9, 10, 11, 12 Täckte pausiren, so schreibet man es, wie N. 17, 18, 19, 20, 21.

Von der Pause ist ein **Ruhezeichen** unterschieden, wobey man sich eine gewisse Zeit in spielen aufhält. Das gewöhnliche Ruhezeichen ist Tab. II. N. 22. Das Ruhezeichen am Ende siehe Tab. II. N. 23, stehen aber 4 Punkte dabey,

bey, so ist es ein Wiederhohlungs Zeichen zugleich Tab. II. N. 24. Das Wiederhohlungszeichen in der Mitte aber siehet also aus. N. 25. Auch sind N. 26. 27. 28. Wiederhohlungszeichen.

Da man gesehen, daß die untern Tone auf dem Clavier, nemlich C, D, E, F, G, A, H, c. den Raum auf und zwischen den Linien schon völlig einnehmen Tab. II. N. 29. so hat man gewisse Zeichen erwählen müssen, die die fünf so genannten obern halben Tone andeuten. Diese sind ein Kreutz, das b, und das vierecktigte b, wie Tab. II. N. 30. 31. 32. zeigen. Das Kreutz erhöhet einen halben Ton wie N. 33 bis 39 weiset, das b aber erniedriget einen halben Ton, hingegen hebet das viereckigte b, das Kreutz und runde b wieder auf. Durch diese Zeichen hat man viel mehr dissonirende Intervalle angedeutet, als zuvor hat geschehen können, weil aber solche schon im 4ten Theil des I Bandes dieser Bibliothek S. 48. ausführlich beschrieben sind, so werden sie hier billig übergangen. Doch kan man zur Wiederhohlung und mehrerer Deutlichkeit die sämtlichen Intervallen, so dermahlen bey uns eingeführet, nach einem andern Ton, als schon angeführet worden, nemlich von f an, abgezählet, nach Tab. IV. von N. 1 bis 29 nachhohlen, und sich dabey der Beschreibung im 4ten Th. I. B. S. 48. bedienen.

Es folget also die Lehre von den Consonanzen. Diese werden eingetheilet in vollkommene, die

die Octave, Quinte und Terz, und unvollkommene, die Quarte und Sexte. Die vollkommenen werden darum also genennet, weil sie in beständiger Verbindung mit einander gebrauchet werden können, und sich alle Dissonanzen in selbige auflösen lassen, und das Gehör einig und allein dadurch vergnüget und beruhiget wird. In dem harmonischen Dreyklang stecken allzeit ihrem Wesen nach auch die unvollkommenen Consonanzen mit drinnen. z. B. C, E, G, c, ist der harmonische Dreyklang, C, c ist die Octave, C, G die Quinte, C, E die grosse Terz. Ihrem Wesen nach aber stecken auch die kleine Sexte E, c, und die kleine Terz E, G, und die Quarte G, c, mit drinnen. Ist es der weiche harmonische Dreyklang C, Dis, G, c, so stecket die grosse Sexte Dis, c, die grose Terz Dis, G, und die Quarte G, c, verdeckt mit drinnen, da aber das Gehöre die Verhältnisse der Intervallen alle nach dem Verhalt des Grund Tons vernimmt, auch im Gebrauch die Intervalle alle nach dem Grundton abgezählet werden, so wird auf diese verdeckte Verhältnisse gar nicht gesehen, und die Quarte G, c, wird nicht als eine Quarte bey dem Dreyklang C, E, G, c, sondern es wird das höchste c zu C als eine Octave und G zu C als eine Quinte angesehen.

Wenn viele consonirende Intervalle nach einander mit untermischten Dissonanzen folgen, so entstehet eine Melodie. Es ist aber eine Melodie überhaupt eine abgemessene Verbindung ver-

schiedener hoher und tiefer Tone nacheinander, die ihr beständiges Absehen auf den harmonischen Dreyklang haben. Die Erklärung der haupt Melodie stehet schon im 4ten Theil des ersten B. S. 60.

Wenn man die Melodien in den musikalischen Stücken der Componisten ansiehet und mit Verstand nachforschet, so findet man, daß der harmonische Dreyklang alle Augenblick zugegen ist, und daß die darzwischen gesetzte Dissonanzen nichts anders als die beständige Veränderung des harmonischen Dreyklangs zum Endzweck haben, und das alle Schönheiten einer Musik aus der mancherley Veränderung des harmonischen Dreyklanges und derselben Verhältnissen, so die Tone so wohl der Melodie als Harmonie haben, entspringen. Man hat Ursach sich zu wundern, daß so viele Personen sich auf die Musik legen, und solche ausüben, ohne zu wissen, was Musik ist. Es ist solche nichts anders als **eine beständige Veränderung des harmonischen Dreyklangs**, und solte ein ieder Componist die möglichen Veränderungen des harmonischen Dreyklanges und derselben Eigenschafften aus untrüglichen Gründen begriffen haben, um solche vollkommen in seiner Gewalt zu haben, und sie gründlich nach seinen Absichten anwenden zu können.

Es folget nun die Lehre von unsern Musikleitern, wovon wir zwey Arten haben, nemlich die harte Musikleiter und die weiche Musikleiter. Eine iede hat wieder 12 Gattungen unter sich, und

sind

sind die harten Musikleitern Jonische, die weichen aber Aeolische Leitern nach Art der Alten zu reden. In den neuern Zeiten hat man sich einer ganz neuen weichen Tonart bedienet, welche die Alten nicht gehabt haben, da nemlich in der Quinte der halbe Ton in der andern Stuffe, in der Quarte aber in der letztern Stuffe ist, als C, D, Dis, F, G, A, H, c.

Ein Anfänger wird sehr wohl thun, wenn er alle Musikleitern, so wohl mit der rechten als lincken Hand fertig spielen lernet, ehe er weiter gehet. Wir haben zu dem Ende Tab. IV. n. 30. u. s. w. verschiedene Scalen hingesetzet, nebst der Application, als worauf gar viel ankommet. Die Zahlen 1, 2, 3, 4, 5, bedeuten die 5 Finger, als 5, den kleinen Finger, 4, den Goldfinger, 3, den Mittelfinger, 2, den Zeigefinger, 1, den Daumen. Die Application von N. 31. und 32. kan auch wie bey N. 33. seyn, und wird die letzte allezeit bequemer gebrauchet, wenn der Daumen nach der ersten Application auf einen halben Ton oben kommet. Drum ist die letzte Application bey N. 34. in diesem Fall bequemer als die erste. Im Diskant gibt es auf diese Art ebenfalls zweyerley Applicationen. Tab. V. N. 1. ist wohl nach der ersten Application zu spielen, f dur aber num. 2. wird viel bequemer nach der andern gespielet. Kommt der Daumen im auf und niedersteigen einer Leiter auf keinen halben Ton, so gilt es in solchen Fällen gleich viel, ob man sich die erste oder die andere Application angewöhnen will. C moll kan man entweder wie N. 3. oder wie N. 4. spielen. So muß man die

Application durch alle Scalen nach Art N. 5. und 6. und zugleich den Tackt den Anfängern beybringen.

Wir haben gesehen, daß wir eigentlich nur 2 Tonarten dermahlen haben, die weiche und die harte, und daß einige bey der weichen Tonart anders hinauf als herunter steigen, weßwegen wir solchergestalt dritthalbe oder höchstens drey Tonarten haben, wenn man sich der zwey weichen Tonarten ieder insbesondere bedienet; Allein es sind mehr Tonarten möglich, man darf nur den halben Ton in der Quinte und den andern halben Ton in der Quarte so offt versetzen als möglich ist, so entspringen 12 von einander unterschiedene Tonarten. Wir wollen die Quinte C, D, E, F, G, nehmen, welche vier Stuffen hat, als C, D. D, E. E, F. F, G. Die Quarte aber hat drey Stuffen, als G, A. A, H. H, C. kommen also aus der Versetzung folgende zwölf Musikleitern heraus; C, D, E, F, G, A, H, C. ll C, D, E, FIS, G, A, H, C. ll C, D, DIS, F, G, A, H, C. ll C, CIS, DIS, F, G, A, H, C. ll C, D, E, F, G, A, B, C. ll C, D, E, FIS, G, A, B, C. ll C, D, DIS, F. G, A, B, C. ll C, Cis, DIS, F, G, A, B, C. ll C, D, E, F, G, GIS, B, C. ll C, D, E, FIS, G, GIS, B, C. ll C, D, DIS, F, G, GIS, B, C. ll C, cis, DIS, F, G, GIS, B, C. Eine von diesen Tonarten klinget besser als die andere, doch kan man sich solcher nach Beschaffenheit der Umstände bedienen. Wenn man diese Versetzung durch alle zwölf halbe Tone auf unsern Clavieren vornimmt, und ieden besonders zum Grunde leget, so kommen 144 Musikleitern heraus. Wie die bey uns eingeführten Musik-

Musikleitern vorn auf den 5 Linien mit ihren gehörigen Kreutzern und bb bezeichnet werden, kan man deutlich Tab. V. von N. 7 bis 18 sehen.

Nun folget die Lehre von den Gattungen und Nebengattungen des harten und weichen harmonischen Dreyklangs.

Man kan solche bestimmen, wenn man von einem iedweden halben Ton erstlich die grosse Terz und die Quinte, denn die kleine Terz und die Quinte abzählet, wodurch man 12 Gattungen vom weichen, und 12 Gattungen vom harten harmonischen Dreyklang erhält, als c, dis, g. cis, e, gis. d, f, a. und c, e, g. cis, f, gis. d, fis, a. u. s. f. Versetzet man aber die Tone des harten und weichen harmonischen Dreyklangs so offt als es möglich ist, so hat man die Nebengattungen des harten und weichen harmonischen Dreyklangs, welche folgende sind. C, E, G. C, G, e. e, g, $\bar{c}$. E, c, g. G, c, e. G, e, $\bar{c}$. so auch mit dem weichen Dreyklang, wovon die letzte Gattung am angenehmsten klinget.

Da aber die Tone aller Nebengattungen des harmonischen Dreyklangs wiederum können auf verschiedene Art versetzet werden, so folget, daß diese wieder verschiedene andere Nebengattungen unter sich begreiffen. z. B. c, g, $\bar{e}$ hat andere Verhältnisse, als C, g, $\bar{e}$, oder C, g, $\bar{\bar{e}}$, oder C, g, $\bar{\bar{\bar{e}}}$, u. s. w. und fället derowegen auch anders ins Gehöre. Auf der Maschine sind zwey Cirkel gezeichnet, durch welche man sich so gleich die Gattungen und Nebengattungen des harten und weichen harmonischen Dreyklangs bekandt machen, und sol-

che insgesamt auf einmahl übersehen kan. Die harten Dreyklänge sind in einem Quintencirkel, und die weichen in einem Quartencirkel eingeschlossen. Die Cirkel selbsten, worauf die Dreyklänge gezeichnet, kan man zur Bequemlichkeit bewegen, wie man will. Ein Anfänger muß die Lehre von den Dreyklängen vollkommen innen haben, ehe er weiter gehet.

Nun komme ich auf die drey Hauptregeln, die, wie in der Composition, so auch im General Baß nebst vielen andern zu beobachten sind.

Die erste ist: **Zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven fallen nicht wohl ins Gehöre, und sind dahero zu vermeiden.** Unter dieser Regel werden auch die verdeckten Quinten und Octaven verstanden.

Die andere: **Eine nicht übereinstimmende Verhältniß** (*relatio non harmonica*) **welche ein Uebellaut zweyer unmittelbar auf einander folgenden Töne in verschiedenen Stimmen ist, fället gleichfalls nicht wohl ins Gehöre, und ist dahero zu vermeiden.**

Die dritte: **Der Fall und Sprung der übermäßigen Quinte, der übermäßigen Quarte, der übermäßigen Secunde fället gleichfalls wegen ihrer schon so weit vom harmonischen Dreyklang entfernten Verhältnissen nicht wohl ins Gehöre, und sind dahero zu vermeiden.**

Wer diese 3 Regeln beständig genau zu beobachten weiß, der hat schon eine sehr grosse Fertigkeit

keit im General Baß. Denn diese Steine des Anstossens sind so groß, daß auch die grösten Meister, ohngeachtet sie die Sache vollkommen wissen, doch zuweilen darwider anstossen.

Wir kommen nun auf das Herz und die Seele des General Basses, welche darinn bestehen, daß man die harmonischen Sätze zur harten und weichen Musikleiter im auf und absteigen gründlich begriffen, und eingesehen, wie und warum man so spielen müsse, und solche auch so gleich finden und hören lassen kan.

Unter den harmonischen Sätzen verstehen wir diejenigen, welche man im auf und absteigen zu den Tonen der harten und weichen Musikleitern greiffen kan, und werden den dissonirenden Sätzen, welche durch die Vorausnehmung oder Verzögerung entstehen, entgegen gesetzet.

Aus dem harmonischen Dreyklang entspringen die harmonischen Sätze, und aus den harmonischen Sätzen entspringen die dissonirenden Sätze. Wer nun die harmonischen Sätze zu allen 12 weichen und 12 harten Musikleitern so gleich finden kan, der hat schon einen guten Grund im General Baß geleget. Ich will nach Anleitung der harten Leiter C hieher setzen, worauf sich die harmonischen Sätze gründen. Ihr sollet die harmonischen Sätze zu der harten Leiter C, D, E, F, G, A, H, C finden. Greiffet also zu dem C den harmonischen Dreyklang E, G, C, mit der rechten Hand, Denn mit dem harmonischen Dreyklang muß sich eine Musik anfangen und auch endigen, weil darinn

das Wesen der Musik bestehet, Dissonanzen aber nur zur Veränderung des Dreyklangs untergemischet werden. Zu D könnet ihr, als der Secunde in der Leiter, den völligen harmonischen Dreyklang nicht nehmen, weil ihr dadurch zwey auf einander folgende Quinten und Octaven bekommen würdet, diese aber sind verboten, weil sie den Ohren einen Eckel verursachen, also nehmet andere Tone aus der Leiter, die dem harmonischen Dreyklang am ähnlichsten sind. A und D könnet ihr nicht nehmen, wegen der Quinten und Octaven, also habet ihr noch von den Tonen eurer Leiter E, F, G, H, C, übrig. E ist die Secunde von D, C aber die Septime, und also beede Tone vom harmonischen Dreyklang ziemlich entfernet. F, ist die Terz zu D, G, die Quarte, und H die Sexte, welcher Tone Verhältnisse in den 6 ersten Stuffen der arithmetischen Fortschreitung stecken, und sind also diese Tone F, G, H, in dieser Leiter zu D dem harmonischen Dreyklang am nächsten. Derowegen folget, daß ihr zur Secunde in der harten Leiter iederzeit ordentlicher Weise die kleine Terz, die ordentliche Quarte und grosse Sexte greiffen, und zugleich zu D im Baß anschlagen müsset. Nun folget der dritte Ton in eurer Leiter die Terz E. Die Tone, so hier dem harmonischen Dreyklang eurer Leiter C am ähnlichsten, sind E, G, C, die Octave, die kleine Terz, und die kleine Sexte von E. Denn wenn ihr statt C, die Quinte h nehmen woltet, so wäre es der ordentliche harmonische Dreyklang von E moll. Ihr habt aber die Leiter C dur vor euch.

Dero-

Derowegen müsset ihr zu der Terz in der harten Leiter iederzeit ordentlicher Weise die kleine Terz, die Octave und die kleine Sexte nehmen. Nun folget die Quarte F in eurer Leiter. Der ähnlichste harmonische Dreyklang ist D, A, c. Denn wenn ihr statt D die Octave F nehmen woltet, so würdet ihr Octaven und bey dem folgenden Ton g, der Quinte von c, welcher der Hauptton in der Leiter c dur ist, und dahero den vollkommensten harmonischen Dreyklang verlanget, gar leicht Quinten und Octaven machen. Ihr würdet auch den vollkommenen harmonischen Dreyklang zu F dur hervor bringen, da ihr doch die Leiter c dur vor euch habet. Derowegen müsset ihr zur Quarte eurer Leiter c dur mit der rechten Hand, D, A, c, die grosse Sexte, die grosse Terz, und die Quinte iederzeit ordentlicher Weise anschlagen. Nun folget der Hauptton, nach c, eurer Leiter c dur, die Quinte G, das vollkommenste Intervall nach der Octave C, müsset dahero den ordentlichen harmonischen Dreyklang D, G, H, anschlagen. Nun folget die Sexte A in eurer Leiter. Der ähnlichste harmonische Dreyklang ist C, F, A, die kleine Terz, die kleine Sexte, und die Octave. Versuchets mit allen andern Tonen von der Leiter c dur, so werdet ihr entweder Quinten oder Octaven machen, oder Tone anbringen, die vom harmonischen Dreyklang weiter als diese entfernet sind. Derowegen muß man ordentlicher Weise zur Sexte in der harten Leiter iederzeit die kleine Terz, die

kleine Sexte und Octave greiffen. Zur Septime H, kan aus gleichen Ursachen nichts anders als D, F, G, die kleine Terz, die falsche Quinte und kleine Sexte gegriffen werden. Zur Octave, c, wird, als am Ende der Leiter der harmonische Dreyklang c, e, g, wieder angeschlagen. So wie ihr die harmonischen Sätze im hinaufsteigen der harten Leiter gehabt, so brauchet eben diese Sätze auch im heruntersteigen, indem keine Ursachen vorhanden sind, warum man im heruntersteigen andere Sätze gebrauchen solte. Ihr könnet nun die harmonischen Sätze im Auf- und Absteigen greiffen, und wisset auch warum ihr also spielet, und wie ihr itzo im C dur auf- und abgestiegen seyd, so könnet ihr auch in allen harten Leitern in Cis dur, in D dur, in Dis dur, in E dur, u. s. f. auf und absteigen.

Wir haben gesehen, daß diese harmonischen Sätze, so wie wir sie itzo bey der Leiter c dur vorgetragen, selbst aus dem Wesen der Musik und der Beschaffenheit der Leiter c dur fliessen, allein eine allgemeine Gewohnheit, und andere Umstände verursachen, daß man manchmahl von diesen natürlichen Regeln abweichet. z. E. man brauchet im Absteigen zu den Tonen der Leitern andere harmonische Sätze als im Aufsteigen, und so fort. Ja eben diese Regeln sind der Grund, warum man öfters bey der Terz, Sexte und Septime der Musikleitern, die kleine Terz oder kleine Sexte verdoppeln muß.

Die

Die harmonischen Sätze zur weichen Musikleiter werden eben nach den Regeln, wie bey der harten, gefunden. Weil es aber in Abspielung eines General Basses einerley ist, ob ich zu C, D, E, aus der Leiter C dur oben mit der rechten Hand E, G, C. F, G, H. E, G, C. oder G, C, e. G, H, f. G, C, e. oder c, e, g. H, f, g. c, e, g. greiffe, ausser dieser dreyfachen Veränderung aber im Greiffen in Ansehung der Grösse unserer Hand, keine andere Veränderung mehr wohl möglich ist, so folget, daß durchgehends alle harmonische Sätze 3 mahl verändert zu den Tonen aller 12 harten und 12 weichen Musikleitern können gegriffen werden im auf und absteigen. Wie dieses alles durch Untersetzung der Stäbe, deren zwölff sind, so zu der Maschine dieser Schrifft gehören, gefunden wird, ist auf das deutlichste in der Maschine gezeichnet, und in dieser Schrifft angegeben, wie man zu ieder vorkommender Note aus allen Leitern so gleich den Satz finden und auflösen soll, welches alles hier anzumercken viel zu weitläufftig ist. Daß man hierbey die widrige Bewegung, so viel möglich, anbringen, keine grosse Sprünge machen, und mit der rechten Hand weder zu tief herunter, noch zu hoch hinauf gehen müsse, sind bekandte Sachen.

Nun kömmt die Lehre von der Verwandschafft der Tone vor. Wenn in einer Leiter, als C, D, E, F, G, A, H, C, eine Reihe Tone enthalten, die auch in einer andern Leiter, als G, A, H, c, d, e fis, g, anzutreffen ist, so heisen wir solches

eine

eine **Verwandschafft**, die eine Leiter mit der andern hat. Wir wissen schon, daß eine Leiter in die Quinte und Quarte eingetheilet wird, daß die Hauptione der Leiter, z. B. F, G, A, B, c, d, e, f, die Octave, Terz und Quinte, F, A, c, f, sind, und also die Quinte auch der Haupttheil einer Leiter ist, weil in selbiger der harmonische Dreyklang enthalten. Wenn also die Quarte einer Leiter zur Quinte in einer andern Leiter wird, so ist solche die am allernächsten verwandte Leiter. So ist von der Leiter C, D, E, F, G, A, H, C, die am allernächsten verwandte Leiter G dur, weil solche Leiter die Quarte von C dur G, A, H, C zur Quinte ihrer Leiter G, A, H, c, d, nimmet. Die drauf nächst verwandte Leiter ist, welche die Quinte einer Leiter zur Quarte ihrer Leiter nimmet. So ist von C dur die nach G dur am nächsten verwandte Leiter F dur, weil solche von der Quinte C, D, E, F, G, die Quarte ihrer Leiter c, d, e, f, machet. Weil nun G dur den unvollkommenen Theil der Leiter C dur, die quarte zum vollkommenen Theil, zur quinte ihrer Leiter nimmet, F dur aber den vollkommenern Theil der Leiter C dur, die quinte, zum unvollkommenern Theil ihrer Leiter zur quarte nimmet, so muß auch nothwendig G dur dem C dur mehr verwandt seyn, denn F dur. A moll gebrauchet gleichfalls die quinte der Leiter C dur, fänget aber erst in der Terz damit an, so daß sie die quinte von C dur zum Theil zu ihrer quinte, und zum Theil zu ihrer quarte nimmt, A, H, c, d, e,

d, e, f, g, a. E moll nimmt die quarte, G, A, H, C von der Leiter c dur, fänget aber erst in der Terz damit an, so daß sie die Quarte von C zum Theil zu ihrer quinte und zum Theil zur quarte gebrauchet, E, Fis, G, A, H, C, d, e. A moll ist also wieder näher als E moll verwandt. Einige meinen E moll wäre zu C dur näher verwandt, als A moll, weil E die Terz von C, A aber nur die Sexte, ein unvollkommeneres Intervall, von C ist. Allein dieses gehöret hieher nicht, weil es in der Verwandschafft auf die Aehnlichkeit der Verhältnisse der Tone, so eine Leiter zur andern hat, ankommet. Diese entstehet nun, wenn eine Leiter eine Reihe Tone einer andern Leiter entlehnet, und iemehr eine solche Reihe Tone von vollkommenern Intervallen anfänget, und iemehr solche aus den vollkommenern Intervallen einer andern Leiter entlehnet wird, iemehr ist eine Leiter mit der andern verwandt. Derowegen ist D moll wieder weniger mit C dur verwandt, als E moll, weil D moll mit der Secunde der quinte C dur einem unvollkommenern Intervall als die Terz ihre Leiter anfänget. D, E, F, G, A, b, c, d. H moll ist wieder weniger verwandt mit C dur und so fort. Mit C moll ist am nächsten G dur verwandt. Ob gleich b so wohl als h in der Leiter lieget, so brauchet man doch G dur lieber als g moll, weil c, h, c, eine bessere Melodie, als c, b, c machet, auch mehr Veränderung vorhanden, wenn auf einem weichen harmonischen Drey-

klang

klang in einer Ausweichung drauf ein harter Dreyklang folget: Alsdenn ist F moll, Gis dur, Dis dur, B dur am nächsten mit C moll aus gleichen Ursachen, wie bey der harten Leiter, verwandt. Man kan also in ieder harten Leiter von selbiger in die quinte, quarte, Sexte, Terz und Secunde ausweichen, und geben die Tone, wie sie in der Leiter liegen, die Terzen von selbsten an, ob sie hart oder weich seyn müssen. So kan man auch aus einer weichen Leiter in die quinte, quarte, Sexte, Terz und Septime ausweichen. Das Gesez aber so einige gegeben, ob könne man aus einer harten Leiter nicht in die Septime. z. B. aus C dur nicht in H moll, und aus einer weichen Leiter nicht in die Secunde, nemlich aus C moll nicht in D moll ausweichen, hat keinen Grund, ob gleich die quinte von D moll, A, nicht in der weichen Leiter c, d, dis, f, g, gis, b, c lieget, oder in der harten Leiter die quinte von H moll, Fis, nicht enthalten ist. Denn wenn man in einem musikalischen Stück aus c dur in g dur ausgewichen, was soll hinderlich seyn, nach Gelegenheit nicht auch in H moll auszuweichen? Die Vernunft hat nichts einzuwenden, und die Ohren billigen es auch. Gewisser massen sind alle unsere 24 Musikleitern mit einander verwandt, denn es ist keine Leiter, die nicht auch etliche Tone von einer ieden andern Leiter hätte, aus welcher Ursach die musikalischen Cirkel entstanden, nach welchen man auf verschiedene Art durch alle 24 Musikleitern gehen kan.

kan. Man erwählet sich nemlich gewisse Intervalle, in welchen man allzeit 2 dur und 2 moll Töne anbringen kan. So oft man in solchen Intervallen 2 dur und 2 moll Töne angebracht, so fänget man wieder einen ganzen Ton höher an, wenn man solches 6 mahl gethan, so ist man durch alle Gattungen der harten und weichen Musikleitern gegangen, denn 6 mahl 4 ist 24. In der Maschine sind 4 solche Cirkel auf einen Cirkel gezeichnet.

Nun folget ein ungemein nützlicher Lehrsatz, welcher also lautet: Man kan von einem iedem harmonischen Satz eines Tones in der harten und weichen Leiter zu einem ieden harmonischen Satz eines andern Tons in den nächst verwandten Leitern im Auf- und Absteigen gehen, wenn keine unharmonische Verhältnisse solches verhindern. Dieser Lehrsatz, wovon man den Beweis selbsten in dem Buch nachschlagen kan, ist von besondern Nutzen, weil das ganze Wesen der Harmonie in solchen enthalten, welches darinn bestehet, daß man den harmonischen Dreyklang beständig verändert, so daß die nachfolgenden Sätze immer gute Verhältnisse zu den vorhergehenden haben, welches man nicht nur aus den Grundsätzen der Musik mit dem Verstand, sondern auch auf dem Clavier mit den Händen begreiffen kan.

Nun kommt die Lehre von den dissonirenden Sätzen, welche entstehen, wenn man die ordentlichen harmonischen Sätze zu den Leitern so wohl im Auf- als Absteigen, als auch wie sie ausweichen kön-

können, verzögert, oder voraus nimmet. Wir haben zwar in den ordentlichen Sätzen zu den Tönen der Leiter im Auf- und Absteigen schon dissonirende Sätze, weil sie aber doch dem harmonischen Dreyklang näher sind, als die ausserordentlichen, so kan man sie ihnen gar wohl entgegen setzen. Die Vorausnehmung (anticipatio) und die Verzögerung (retardatio) ist also: Zu c dur ist zum ersten Ton der Satz E, G, C. zum andern Ton ist der ordentliche Satz F, G, H. Wenn ihr nun den Satz zum ersten Ton E, G, C auch zum andern Ton D liegen lasset, so entstehet der Satz E, G, C zu D, das ist, die Secunde, die Quarte, und die kleine Septime, wovon man die Secunde in die kleine Terz, und die Septime in die grosse Sexte auflösen kan, alsdenn habt ihr den ordentlichen Satz zu D wieder, dieses heiset die Verzögerung. Nehmet ihr aber bey dem ersten Ton der Leiter schon den andern Satz F, G, H, zum voraus zu C, so habt ihr die quarte, quinte und Septime, wovon die quarte in die kleine Terz, die quinte in die quarte, und die Septime in die grosse Sexte aufgelöset werden kan, wenn der Baß in D tritt, dieses heiset die Vorausnehmung. Durch diese Vorausnehmung und Verzögerung kan man alle mögliche dissonirenden Sätze und derselben Sitz, so wohl in harten als weichen Leitern bestimmen im Auf- und Absteigen, wovon die Auflösung bey der ersten Aufgabe zu finden, welche von besondern Nutzen und grosser Wichtigkeit ist, indem man nach selbiger eine erstaunliche Menge von dissonirenden Sätzen herausbringen

kan,

kan, wenn man die gefundenen Sätze nach der Versetzungskunst versetzet, welches aus des Hrn. Barons von Leibniz arte combinatoria kan erlernet werden. Man kan durch die IIte Aufgabe alle Minuten in seiner ganzen Lebenszeit was neues in der Composition erfinden. Ja ihr und eure Kindeskinder haben an der IIten Aufgabe zu arbeiten, und werden doch wohl nicht damit fertig, wenn gleich die ganze Lebenszeit von allen nichts anders sollte vorgenommen werden. So reich ist die Musik an Veränderung. Ihr könnet auch die Versetzungskunst in der Melodie wohl gebrauchen. Durch Hülfe derselben könnet ihr aus der einzigen Leiter C, D, E, F, G, A, H, c vierzig tausend drey hundert und zwanzig Melodien heraus bringen, denn so oft können diese 8 Tone verändert werden. Die 12 Tone vom C bis g können vierhundert neun und siebenzig Millionen, tausend und sechshundert mahl verändert werden. Ja wenn ihr nur einen Umfang von 2 Octaven euch vornehmet, so könnet ihr eine Billion drey hundert sieben tausend, acht hundert und vier und siebenzig Millionen, drey hundert und acht und sechzig tausend mögliche Veränderungen oder Melodien darinnen anbringen. Wenn ihr dieses nicht begreifen könnet, so lernet Leibnizens artem combinatoriam, allwo es erwiesen ist. Alsdenn könnet ihr selbsten schliessen und nachdencken, wie weit sich unsre IIte Aufgabe erstrecket. Hier habt ihr wieder ein handgreifliches Exempel, was vor grossen Nutzen die Mathematik in der Musik hat. Denn die

Versetzungskunst beruhet auf arithmetischen Gründen. Ich habe noch nicht viel Zeit gehabt in der musikalischen Versetzungskunst zu arbeiten, ich habe aber doch schon über tausend dissonirende Sätze heraus gebracht, und man kan nun nach der IIten Aufgabe von selbsten unzählige heraus bringen. Da also die Musik, so zu sagen, ein Spiegel der möglichen Veränderungen der Dinge in der Welt ist, so muß man es bewundern, daß mancher Componist so arm an Erfindung ist, da doch nur mittelmäßige Köpfe, wenn sie die Musik gründlich lernen, kaum wissen, wo sie mit allen ihren Erfindungen hin sollen. Allein das ist die natürliche Strafe der Verächter der Mathematik in der Musik.

Von den möglichen dissonirenden Sätzen, sind dermahlen bey uns nur etliche wenige eingeführet, welche man aus der 12ten Aufgabe sich alle bekandt machen und in der Maschine so gleich übersehen kan, indem sie daselbst insgesamt auf das deutlichste nach ihrem natürlichen Sitz und Auflösungen gezeichnet sind. Die 13 und letzte Aufgabe lehret wie man zu allen Tonen eines General Basses die gehörigen Sätze finden soll. Die Anweisung durch die Maschine ist leicht und deutlich, und wer nur sich Anfangs Mühe im Nachdencken geben will, der wird den General Baß bald und gründlich begreifen. Die Farben, womit die Maschine illuminiret ist, habe ich nach der Natur der Tone eingerichtet. Denn es ist bekandt, daß die optischen Wahrheiten mit den musikalischen Para-

parallel sind, welches schon längstens der unsterbliche **Newton** gesaget, auch ohnlängst der berühmte Hr. du Fay erkannt, welcher erst neulich in seiner Abhandlung vom Licht und den Farben einen Streit deßwegen mit **Newton** angefangen. **Newton** behauptet, es sind sieben Farben, wie sieben Tone, du Fay aber spricht, es sind nur drey Farben und drey Tone. Beyde haben recht, und ihr Streit ist nur ein leerer Wortstreit. Ich habe auch recht, wenn ich sage, es sind unzählige Farben, und unzählige Tone. Wie man es nimmt. Es sind drey Hauptfarben, die rothe, die gelbe, und die blaue, und es sind drey Haupttone, die Octave, die Terz und die Quinte. Aus der Vermischung der drey Hauptfarben entstehen orange, grün, Indigblau und violet, so wie aus der Theilung und Vermischung des harmonischen Dreiklangs die Secunde, die Quarte, die Sexte und die Septime entstehet. Werden diese Farben und Tone wieder mit einander vermischet und getheilet, so entspringen unzähliche Farben und unzähliche Tone, wovon in beyden Fällen der Grund in den Verhältnissen stecket. Wer es fassen mag der fasse es. Ohnlängst hat der berühmte Pater und Mathematicus Hr. **Castel** zu Paris ein Augenclavicymbel erfunden, wobey er die Farben anders als ich geordnet, wovon ich im folgenden Theil Nachricht ertheilen werde.

# VII.

# Exercitationum musicarum practicarum curiosarum sexta de Tertia minore,

oder

## Sechste curiose musikalische Wissenschaft und Kunstübung von der Tertia minore, allen unpartheyischen Deutsch-gesinneten Liebhabern musikalischer Wissenschaften zu fernern Nachdenken und besserer Ausübung vorgestellet von Wolfgang Caspar Prinzen, von Waldthurn, der Reichsgräfl. Promnitz. Capell-Music bestallten Dirigenten und Cantore zu Sorau. Franckfurth und Leipzig in Verlegung Joh. Christoph Miethens, 1689.

Vier Bogen in Quart.

Die kleine Terz (Tertia minor) wird zum Unterscheid der grossen also genennet, weil selbige einen halben Ton kleiner ist, als die grosse. Sie heisset Semiditonus, weil sie anderthalbe Töne in sich begreifet. Trisemitonium wird sie auch manchmahl genennet, weil sie drey halbe Töne in sich begreifet. Tertia chromatica ist sie auch bisweilen genennet worden, weil sie vor diesem in Tetrachordo chromatico molli gebrauchet worden, so wie die grosse Terz manchmahl Ter-

Tertia enharmonica heisset, weil sie im Tetrachordo enharmonico Ptolomaico gestanden.

**Die kleine Terz ist eine vollkommene Consonanz, welche aus zwey Tönen bestehet, deren Verhältniß ist wie 6 zu 5.** Siehe Tab. III. Tom. II. Fig. 1. 2. 3. 4. 5.

**Prinz** hält die kleine Terz vor eine unvollkommene Concordanz, wir haben aber schon im 3ten Theil des ersten Bandes Bl. 61. gezeiget, daß die Terzen vollkommene Consonanzen sind.

Da **Prinz** auf die Gattungen der kleinen Terz kömmt, meint er, es gäbe nicht mehr denn zwo Gattungen, wenn nemlich der grosse halbe Ton vor oder nach stehet, als

| | | |
|---|---|---|
| Semit. | | Semit. |
| E F G | oder | H C,d |
| Semit. | | Semit. |
| D E F | | A. H, c |

Allein er hätte noch mehr anmerken sollen. Es ist ia bekandt, daß nach der damahligen Temperatur, auch itzo noch, grosse und kleine Töne, deren Verhältnisse 9 : 8, und 10 : 9 sind, in den Leitern enthalten. Fernet daß es grosse und kleine halbe Töne gibt. Aus diesem Unterscheid, entspringen, wenn man die Sache genau nehmen will, 8 Gattungen der kleinen Terz, da erstlich der grosse und der kleine Ton stehet, dann der grosse halbe Ton folget. Zweytens wenn der grosse halbe Ton vor stehet und der grosse und kleine Ton folget. Drittens wenn der grosse und kleine Ton vorstehet, und iederzeit ein kleiner halber Ton folget.

Endlich wenn der kleine halbe Ton vorstehet, und der grosse und kleine Ton folget. z. E.

| | |
|---|---|
| Ton. mai. Semit. mai. | Ton. min. Semit. mai. |
| A, ⌒ H, ‿ c. Fig. 6. | G, ⌒ A, ‿ B. Fig. 7. |
| Semit. mai. Ton. mai. | Semit. mai. Ton. min. |
| E, ⌒ F. ‿ G. Fig. 8. | Fis. ⌒ G. ‿ A. Fig. 9. |
| Ton. mai. Semit. min. | Ton. min. Semit. min. |
| F, ⌒ G, ‿ Gis. Fig. 10. | Dis ⌒ F, ‿ Fis. Fig. 11. |
| Semit. min. Ton. mai. | Semit. min. Ton. min. |
| G ⌒ Gis. ‿ B. Fig. 12. | Dis ⌒ E ‿ Fis. Fig. 13. |

A, H, c liegt in A moll, C dur, E moll, und G dur. G, A, B, in G moll, B dur, D moll und F dur. E, F, G in C dur, A moll und D moll. Fis, g, a in D dur, H moll, und E moll. F, G, Gis liegt in F moll, Gis dur, Dis dur, und C moll. Dis, F, Fis in Dis moll, Fis dur, Cis dur u. B moll. G, Gis, B in Dis dur, C moll und F moll. Dis, E, Fis in H dur, Gis moll und Cis moll.

Machet man aber den Raum, der zwischen den zwölf halben Stuffen, c, cis. cis, d. d, dis ꝛc. enthalten, durchgehends durch Hülfe der Temperatur gleich groß, so fället auch der gemachte Unterscheid, der Grösse nach, weg, und bleibet nichts mehr als die Ordnung über, da der halbe Ton, bald vor bald nach stehet.

Die

Die sogenannten zusammen gesetzten kleinen Terzen sind folgende: C, dis, Fig. 14. welche bestehet aus einer Octave und sogenannten einfachen Terz, ihre Verhältniß ist 12: 5. nemlich

6: 5 einfache Terz
2: 1 Octave

12: 5

Die andere zusammen gesetzte kleine Terz ist C, dis num. 15. Sie bestehet aus zwey Octaven und der einfachen Terz, und ist ihre Verhältniß wie 24: 5 nemlich

6: 5
2: 1

12: 5
2: 1

24: 5

Die dritte zusammen gesezte Terz ist C. dis. num. 16. welche bestehet aus drey Octaven und der einfachen kleinen Terz. Ihre Verhältniß ist 48: 5 nemlich

6: 5 einfache kleine Terz.
2: 1 Octave

12: 5 erste zusam̃en gesetzte kleine Terz.
2: 1

24: 5 2te zusammen gesetzte kleine Terz.
2: 1

48: 5. 3te zusammen gesetzte kleine Terz.

Wir kommen nun mit Prinzen auf die Lehrsätze der kleinen Terz.

Erster Lehrsatz. **Die kleine Terz kan in Zahlen nicht in zwey gleiche Intervalle getheilet werden.**

Die Ursach ist, weil 6 : 5 keine quadrat Zahlen sind. Der Beweis ist schon im 5ten Theil Bl. 40 des I Bandes dieser Biblioth. enthalten. In Linien kan man wohl die mittlere Proportional Linie finden, es haben aber diese Intervalle keinen Nutzen in unserer Musik.

Zweyter Lehrsatz. **Die Intervalle, so aus der Vermittelung der kleinen Terz entstehen, haben in unserer heutigen Musik keinen Gebrauch.**

Die Intervalle aber, so aus der Vermittelung der kleinen Terz entstehen, sind folgende

6 : 5

12. 11. 10

66. 60. 55

11. 10. 12. 11.

Die alten Griechen haben sie im Tetrachordo diatonico æquali und das Intervallum sesquiundecimæ im Tetrachordo chromatico syntono, oder incitato, gebrauchet.

Dritter Lehrsatz. **Die kleine Terz, 6 : 5, wird aus drey halben Tönen, nemlich aus zwey grossen halben Tönen, und einem kleinen halben Ton, der um ein Comma vermehrt,**

mehrt, zusammen gesetzet. Der Beweis ist folgende Rechnung

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | 16 | : | 15 | |
| | 135 | : | 128 | |
| | 16 | : | 15 | |
| 9. | 2160 | : | 1920. | 8 |
| | 144 | : | 120 | |
| | 6 | : | 5. | |

Wer die Rechnungen von dieser Art im ersten Band, da ich sie erkläret, verstanden, wird auch diese gar leicht begreifen. Doch will ich deren zu Gefallen, die nicht gerne nachrechnen, solches her setzen und der Mühe überheben.

16 : 15, der große halbe Ton, ist mit dem kleinen halben Ton, der schon um ein Comma vermehret, 135 : 128, multipliciret, da ist die Zahl 2160 : 1920 entstanden. Die Zahl 135 : 128 ist also entsprungen. Der kleine halbe Ton 25 : 24 ist mit dem Comma 81 : 80 multipliciret worden, da ist die Verhältniß 2025 : 1920 gekommen, vor welche die gleich viel geltende Verhältniß 135 : 128 gesetzet worden. Da nun der grosse halbe Ton, und der kleine halbe Ton um ein Comma vermehret, 2160 : 1920 ausmachen, und nun noch ein grosser halber Ton 16 : 15 hinzuthun ist, so hat man, um die Beschwerlichkeit im multipliciren zu vermeiden, statt 2160 : 1920 lieber 9 : 8 genommen. Denn 2160 : 1920 = 9 : 8. Mit 9 : 8 ist wieder 16 :

15 multipliciret worden, woraus die Verhältniß 144 : 120 entsprungen, welche gleich ist 6 : 5. Ich werde dergleichen Rechnungen nun nicht mehr erklären, sondern ein vor allemahl solches hiemit gesagt haben.

Vierter Lehrsatz. **Die kleine Terz wird auch zusammen gesetzet aus einem grossen Ton und einem grossen halben Ton.** Man kan solches aus folgender Rechnung sehen.

$$\begin{array}{c} 9 : 8 \\ 16 : 15 \\ \hline 144 : 120 = 6 : 5 \end{array}$$

Fünfter Lehrsatz. **Wenn die harmonische Grösse, oder das Intervallum zwischen den beyden Tönen der kleinen Terz in drey gleiche Theile getheilet wird, so ist der erste und andere Theil zusammen genommen die differential Grösse des grossen Tons, und der dritte Theil die differential Grösse des grossen halben Tons.**

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß im Prinzen die Demonstration ganz und gar falsch hingedrucket worden. Ich bin dahero verbunden solche zu verbessern, und die Wahrheit zu sagen. Man nehme Fig. 17. Tab. III. Tom. II. vor die Hand. Da ist die Linie A B in sechs gleiche Theile eingetheilet, und also C B die differential Grösse der kleinen Terz, weil A B : A C = 6 : 5. Theilet man nun die differential Grösse C B wieder in drey gleiche Theile, so sind

2 Thei-

2 Theile der Differential Grösse der kleinen Terz zusammen genommen die Differential Grösse des grossen Tons, weil A D : A B = 16 : 18 = 8 : 9. und der dritte Theil C D ist die Differential Grösse des grossen halben Tons, weil A C : A D = 15 : 16 welche Verhältniß der grosse halbe Ton ist.

Wie eine iede vorgegebene Zahl in die kleine Terz soll zertheilet werden, kan aus dem 5ten Theil des I Bandes Bl. 45 erlernet werden, und ist also solches hier zu wiederhohlen unnöthig.

Die Erzeugung der kleinen Terz ist nun schon deutlich. Es entstehet nemlich selbige, wenn ein Ton in einem andern Ton 1 und ein 5tel mahl enthalten. z. E. die Linie A C, Fig. 17. stecket in A B 1 und ein 5tel mahl. So oft nun die Verhältniß 6 : 5 anzutreffen, so oft ist auch eine kleine Terz vorhanden. z. E. man theilet die Saite A X Fig. 18, in eilf gleiche Theile ein, und setzet auf dem Monochord in dem Punct C einen Steg unter, so ist A C zu C X eine kleine Terz. Denn A C hat 6 Theile und C X fünff Theile.

Auf dem Instrumento chordosophico bringt man die kleine Terz hervor, wenn man an zwey der Dicke, Länge und Materie nach vollkommen gleiche Saiten, Gewichte hänget, also, daß die Saite A B Fig. 19. durch das Gewichte E eingezogen wird, welches $\frac{25}{36}$ von der Schwere des Gewichtes F hat. Und diese Saite C D wird mit dem Gewichte F angespannet, welches

das

das Gewicht E ein und $\frac{11}{25}$ in sich hält. Es muß dahero die Saite A B zu C D eine kleine Terz klingen. Die Ursach habe ich schon im 5 Theil des I Buch. Bl. 47 bis 49 gesaget. Wenn also zwey gleich lange Saiten einerley Materie, von zwey gleich grossen Gewichten so angespannet werden, daß sie eine kleine Terz klingen, so muß nothwendig die Dicke der einen Saiten die Dicke der andern Saiten 1 und $\frac{11}{25}$ in sich halten, oder die Dicken der Saiten verhalten sich gegen einander wie 36 zu 25.

So muß auch in zwey Orgel Pfeiffen der kleinen Terz das grössere Blech das kleinere ein und $\frac{1}{5}$ in sich halten, oder das kleinere Blech muß in dem grössern $\frac{5}{6}$ stecken, der Länge und Breite nach.

Ich weiß gar wohl, daß es in der Ausübung nicht so genau genommen wird, und daß diese Verhältniß wegen der Temperatur nicht auf das genaueste kan beobachtet werden. Doch muß man die Natur einer Sache wissen, wenn man damit umgehet. Der Innhalt zweyer Pfeiffen einer kleinen Terz ist wie 216 zu 125, das ist, wenn in die kleinere Pfeiffe eine Kanne gehet, so gehet in die grössere 1 und $\frac{91}{125}$ derselben Kanne.

Die Stelle, in welcher die kleine Terz von der Natur gesetzet worden, ist die fünfte.

$$\begin{matrix} C & c & g & \bar{c} & \bar{e} & \bar{g}. \\ 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6. \end{matrix}$$

1. 2. 3. 4. 5.

Hier ist zu merken, daß die Consonanzen in dieser Ordnung am lieblichsten klingen. Die Ursache ist diese: Es ist bekandt, und schon im 3ten Theil des ersten Bandes S. 42. gesaget worden, daß die Diadromi, oder Vibrationen sich als wie die Grössen der Saiten, aber verkehrt, verhalten, nemlich die Saite C verhält sich zur Saite c wie 2 zu 1, aber die Vibrationen, oder zitternde Bewegungen, so die Saite C macht, verhalten sich zu den Vibrationen der Saite c, wie 1 zu 2, und so oft also C einmahl zittert, muß c zweymahl vibriren, und so auch in andern Intervallen, z. E. in der Quinte c g schläget g allzeit 3 mahl an, bis c 2mahl gezittert 2c. Da nun die Consonanzen in der natürlichen Ordnung alle mit einander zugleich anschlagen, nemlich wenn C einmahl vibrirt, so schläget in eben der Zeit c zweymahl, g dreymahl, $\bar{c}$ viermahl, $\bar{e}$ fünfmahl, $\bar{g}$ sechsmahl, an, vibrirt C zum andern mahl, so schläget c zum drittenmahl, g zum viertenmahl, $\bar{c}$ zum 5ten mahl, $\bar{e}$ zum 6ten mahl, $\bar{g}$ zum siebenten mahl, vibrirt C zum dritten mahl, so vibrirt c zum 5ten mahl, g zum 7ten

7ten mahl, c̄ zum 9ten mahl, ē zum 11ten mahl, ḡ zum 13ten mahl, welches alles in einer erstaunlichen Geschwindigkeit geschiehet, da diese Consonanzen, sage ich, so oft immer zugleich anschlagen, so muß auch das Gehöre die Vereinigung der Vibrationen nach den Verhältnissen der Consonanzen besser und beständiger vernehmen, als wenn die Consonanzen in einer andern Ordnung stehen, z. E. D, Fis, A, da die Vibrationen nicht so oft zusammen treffen und zugleich anschlagen, folgbar die Schönheit der Verhältnisse auch nicht so oft vernommen wird. Weil nun keine Ordnung der Consonanzen kan erfunden werden, da die Vibrationen so oft sich vereinigen, als wie in dieser, so ist diese Ordnung diejenige, in welcher die Consonanzen am angenehmsten klingen. Man kan auf einem wohlgestimmten Clavier auch solches gar wohl hören. z. E. c g ē c̄ wird angenehmer klingen, als C, c, e, g, oder c, e, g, c̄, ob gleich diese Accorde auch wohl ins Gehöre gefallen. Diejenigen also, welche in ihrer Composition die Gewohnheit haben, die Stimmen immer recht enge zusammen zu setzen, handeln nicht natürlich. Ich weiß, daß viele in den Gedanken stehen, ihre Composition würde dadurch anmuthiger werden, allein sie erhalten eben das Gegentheil. Eine Composition erhält nicht wenig Anmuth, wenn sich der Componist Mühe gegeben, die Consonanzen so viel möglich an der Stelle anzubringen, da si

Di

die Natur geordnet. Allein diesen Vortheil werden nur die erhalten können, welche sich in der Theorie der Musik rechtschaffen umsehen. Was die Ausübung der Terz anbelanget, so ist die Hauptregel davon zu merken, daß nemlich **alle Consonanzen und Dissonanzen sich so wohl über als unter sich in die kleine Terz auflösen können, und daß die kleine Terz wiederum in alle Consonanzen und mögliche Dissonanzen gehen könne, so wohl über als unter sich, in beyden Fällen aber nur, wenn solches keine unmittelbar auf einander folgende, wie auch verdeckte Quinten und Octaven, oder unharmonische Verhältnisse verhindern.** Diese Hauptregel begreifet alle Regeln und Ausnahmen, so die Componisten mit vieler Dunkelheit von der kleinen Terz geben, unter sich. Die Freyheit der Componisten aber machet in Ansehung der verdeckten Quinten und Octaven u. unharmonischen Verhältnisse einige kleine Ausnahmen, welche man, weil sie durchgehends eingeführet und die Ohren schon daran gewöhnet sind, wohl kan mitgehen lassen. z. E. $\begin{matrix} cis & d \\ a & b \end{matrix}$ ist eine unharmonische Verhältniß, und $\begin{matrix} f & e \\ d & a \end{matrix}$ hat eine verdeckte Quinte, und wird von den besten Componisten unserer Zeiten häufig gesetzet. Zu den unharmonischen Verhältnissen gehöret auch $\begin{matrix} f & a \\ d & cis \end{matrix}$ Wenn aber die kleine Terz, oder ein iedes anderes

res Intervall aufgelöset wird, so muß solches allzeit, ohne grosse Sprünge zu machen, geschehen. Endlich wird die kleine Terz in den Bindungen mehrentheils zur Secunde, Quarte, falschen Quinte, Septime und None.

## VIII.

# Georg Philipp Telemanns Singe Spiel und General Baß Uebungen.

Herr Telemann hat hier in diesem Werke den Liebhabern des General Basses eine ungemeine gute Anleitung zur Ausübung desselben gegeben. Er hat auf 48 Seiten in groß Quart, da auf ieder Seite eine Ode, oder Lied stehet, bey ieder Baßnote mit ausgeschriebenen Noten angedeutet, wie man solche würklich abspielen müsse, und solches mit Anmerkungen über den General Baß erläutert, in welchen die allermeisten practischen Regeln mit Exempeln erkläret vorkommen. Dieses Werk ist sonderlich den Anfängern des General Basses so nützlich, daß sie es billig alle in Händen haben sollten. Der Hr. Verfasser urtheilet auch sehr aufrichtig von den allzu sehr dissonirenden Sätzen, wovon mir folgende Gedanken sehr wohl gefallen haben. Bey dem Exempel, da die kleine 4te zur vermehrten Terz werden kan, siehe dieses Exempel Tab. VI. n. 1. sagt er: **Es wird gestritten, ob diese und dergleichen fürchterliche Figuren zugelassen wären. Wir wollen**

**es nicht entscheiden. Gnug sie sind da und brauchen einen Wagehals, der sie manierlich vorzutragen, und die alttages Ohren damit, als vermeinten Neuigkeiten, zu betrügen weiß.** Denen zu gefallen, die Liebhaber von verminderten und vermehrten Intervallen sind, will ich die Exempel, so Herr Telemann hier gegeben, anmerken. Es kan aus der Secunde, wenn sie anders gezeichnet wird, eine verminderte Terz werden. Siehe Tab. VI. n. 2. Aus der ordentlichen Quinte kan eine verminderte Sexte werden. S. n. 3. Aus der kleinen Sexte entstehet die vermehrte Quinte, und aus der grossen Sexte die verminderte Septime, siehe n. 4 und 5. Aus der kleinen Septime entstehet eine vermehrte Sexte, und aus der grossen Septime die verminderte Octave. Siehe n. 6 und 7. Aus der grossen None entstehet auch eine verminderte Terz. n. 8. Zum Beschluß in dieser Materie gibt Herr Telemann bey der 38ten Ode noch ein Exempel, in welchem drey verminderte Intervalle, die b3, b6, und b8 zugleich anzutreffen sind, und sagt ganz vernünfftig, **daß man dabey zur Noth ein Schwitz Pulver ersparen könnte.**

Uebrigens sind die Noten ganz leserlich in Kupfer gestochen und auf Schreibpapier abgedruckt. Der Preiß dieser Generalbaßübungen ist 2 Rth. 16 Gr. oder 4 fl. und sind zu bekommen bey dem Hrn. Verfasser in Hamburg, und auch in Commißion bey mir hier in Leipzig.

## IX.

**M. Johann Abraham Birnbaums Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenckliche Stelle in dem sechsten Stück des critischen Musikus wider Johann Adolph Scheibens Beantwortung derselben. 1739. 6 Bogen in Octav.**

Der geschickte Herr Verfasser vertheidiget sich gegen den critischen Musikanten mit der ihm beywohnenden Bescheidenheit und Gründlichkeit. Ohngeacht sein unhöflicher Gegner ihm vieles zur Last auf eine ganz ungeziemende Art legen wollen, so hat er sich doch nicht bewegen lassen, seinem Gegner auf gleiche Art ehrenrührig zu begegnen. Er erzählet aufrichtig den Streit, antwortet nachdrücklich, und beweiset, daß der critische Musikant unter die Zahl der kleinen Geister gehöre. Wer diese Schrifft selbsten mit Verstand und unpartheyisch durchliest, wird finden, daß die ganze Sache aus den unreinen Leidenschafften des critischen Musikanten herfliesse. Es ist eine üble Sache mit Personen, bey welchen die Leidenschafften noch nicht gereiniget sind, zumahl wenn ein niederträchtiger Stolz die Oberhand hat, umzugehen, und eine schmutzige Arbeit mit Leuten zu streiten, die weiter nicht vielmehr gelernet, als daß sie ehrliche und rechtschaffene Männer bey allen Gelegenheiten verwegen anzwacken, und durch sinnreiche Thorheiten bey ihres gleichen sich gefällig zu machen suchen. Dieser Art Leute nichtswürdigen Vor=

Vorwitz strafen schon selbst die Folgen, die nach und nach aus ihrem pöpelhaften Muthwillen entstehen, und der Haß, den sie sich dadurch bey weisen Männern thörigter Weise auf den Hals laden, schadet ihnen mehr, als ihnen der niederträchtige Beyfall kleiner Geister helfen kan. Es ist vor den critischen Musikanten eine gar schlechte Ehre, daß er durch seine Blätter bewiesen, daß er die Zahl dieser Leute vermehre. Johann Adolph Scheiben verstehe ich nicht darunter, denn da iedermann, der ihn, und seine Gemüths-Kräffte genauer kennet, mit vieler Wahrscheinlichkeit behauptet, daß er nichts weniger als der Verfasser des critischen Musikus sey, sondern nur seinen Nahmen darzu hergelehnet habe, so will ich auch seiner Person weder das böse noch das gute, so im critischen Musikanten befindlich ist, aufzudringen suchen. Der wahre Verfasser sey wer er wolle, so ist offenbar, daß solcher ein den Leidenschafften unterworffener Mann sey, und weil mir auch begegnet, daß mich der critische Musikant im 2ten Theil seiner Blätter etlichemahl unbefugter Weise angebellet, so will ich weiter von dieser Schrifft nichts anmercken, damit ich mich keiner Partheylichkeit verdächtig machen möge. Eben aus dieser Absicht werde ich des critisch. Musik. Schrifften nicht selbsten mehr recensiren, sondern andern übergeben, die vielleicht mehr zu tadeln finden, auch ihn, wenn er sich wider die Bescheidenheit aufführet, hinwiederum abzufertigen mehr Zeit haben als ich. Ich

vor meine Person finde gar nicht nöthig auf seine gegen mich gebrauchte Anzüglichkeiten nur ein Wort zu schreiben, indem der Ruf, worinn der critische Musikant stehet, mich schon selbsten vertheidiget. Ich verzeihe sie ihm von Herzen um so viel mehr, ie weniger ich mich um dergleichen Thorheiten bekümmere, und bedaure nur den guten Mann, daß er sich selbst überall gehäßig und verächtlich machet. Aus meiner Feder soll weder critischer Musikus noch der Nahme des angegebenen Verfassers mehr fliessen, vielweniger werde ich nur eine Sylbe von demselben ins künftige mehr schreiben, und hoffe man wird wenigstens so tugendhafft seyn, und ein gleiches beobachten.

## X.

# Merckwürdige musikalische Neuigkeiten.

## Hannover.

Herr Bokemeyer aus Wolfenbüttel hat mir vom 26 Febr. dieses Jahrs folgende Anmerkung überschrieben, welche allen Liebhabern der musikalischen Litteratur sehr angenehm seyn wird.

Anmerkung zu den Worten im Staarstecher S. 4. Zeil. 7, 8, 9.

„O daß doch ein ganz ausserordentlich sinnrei„cher Leibnitz seinen edlen Witz auch auf die Harmonie der Tone gewendet hätte.„

Die=

Dieser Wunsch ist längst erfüllet, wenn nur seine Untersuchungen der Welt bekandt wären. Es sind desfalls von ihm in der Hannöverischen Bibliothek einige lateinische Manuscripta in folio vorhanden, wovon ich selbst zwey in meinen Händen gehabt. Er hat etwas merkwürdiges vom Rhythmo, und einiges von der musikalischen Historie, das meiste aber von der Harmonie, die er nach mathematischen Gründen weitläuftig abhandelt, darin vorgetragen. Allein weil er darüber hingestorben ist, so scheinet alles einigermassen roh und unausgearbeitet, und obgleich verschiedenes davon ins reine gebracht, noch in keiner rechten Ordnung zu seyn: massen er auch hie und da vieles ausgestrichen, und anderweits neue Einwürffe gemacht hat. Hätte man zu Hannover einen M**, so würde schon ein Werk daraus zu machen seyn, daß dem grossen Philosophen anständig und der Publication würdig wäre. Wenigstens würde es ihm mehr Ehre bringen, als dem Cartesio sein kleines Werk von der Musik gebracht, der, ob er wohl zu loben ist, daß er nicht gar, wie die meisten Gelehrten, die Musik hindangesetzet, dennoch nicht im Stande gewesen, was rechts in solcher Kunst zu Markte zu bringen.

## Halle.

Daselbst ist wieder herausgekommen: Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, zu welchen von den berühmtesten Meistern in der Musik eigene Melodeyen verfertiget worden, besorgt und her-

heraus gegeben von einem Liebhaber der Musik und Poesie. II. Theil, Halle 1739.

Von dem ersten Theil habe ich schon im 3ten Theil der musikal. Bibliothek geredet Bl. 76. Nun will ich diesen auch durchgehen.

Ich thue solches desto lieber, ie mehr mich der Hr. Secretär Gräfe, als welcher diese Sammlung besorget, versichert, daß unpartheyische Anmerkungen ihm lieb seyn würden. Es entspringet auch daraus allezeit was gutes, wenn man in Künsten und Wissenschafften in Liebe und Aufrichtigkeit allerhand Anmerkungen gegen einander machet, und es unterbleibet bey vielen ein wahrhaffter Nutzen, wenn man solches unterlässet. Darum geschiehet solches von mir mit mehrerer Freymüthigkeit, ie mehr ich wünsche, wenn ich gefehlet habe, eines bessern belehret zu werden.

Die erste Ode ist ganz gut gerathen, doch würde es nach den Regeln der Composition noch besser seyn, wenn in der ersten Zeile, über den Worten **Angst und** an statt a das b und über **und** statt b der Ton a stünde. Denn die Harmonie zu e im Baß ist hier g, b, c, oder auch c, g, c̄, der Ton a kan also hier nach den Regeln des General Basses nicht statt finden. Es wird auch über dieses die Aehnlichkeit der Melodie beybehalten, welches bey Arien genau zu beobachten ist. In der darauf folgenden Wiederhohlung **nicht zum** Leide, stimt die Melodie mit der Harmonie sehr wohl überein, und so könnte und solte es bey der vorhergehenden Zeile **Angst und Freude** auch seyn.

In

In der andern Ode, weg mit der eitlen Ehrbegierde, sind in den Worten mit der eitlen die kurzen Sylben wieder zu langen, und die langen Sylben zu kurzen in der Melodie gemachet worden. Ja spricht man: man singt es nicht also. Wenn man es nicht also singen soll, so muß man es auch nicht also setzen. Denn in dem Worte eitlen ist die erste Sylbe ohnstreitig lang und die andere kurz, und in der Melodie stehet über eit ein achtel und über len ein viertel, und heisset also ohnstreitig in der Melodie eitlen, soll ich nun aber nicht so singen, wie man denn nicht so singen kan, ohne den Ohren wehe zu thun, so darf man ia nur über eit ein viertel, und über len ein achtel setzen, so ist es wieder natürlich. Denn es wäre nicht recht, wenn ein Componist von einem Sänger verlangen wollte, daß er die langen Sylben kurz, und die kurzen lang an solchen Orten singen sollte, wo er wider das Sylbenmaaß angestossen. Wenn er haben will, daß man an einigen Orten die langen Sylben kurz singen soll, so darf er sie nur auch kurtz setzen.

In der dritten Ode, Geliebte wenn ich dir itzt sage, sind Dehnungen auf kurzen Sylben angebracht, welches doch nach den Regeln der Composition nur bey langen geschehen kan. Diese Dehnungen sind bey: Geliebte wenn ich rc. und mein dir getreues, und endlich, die mich auf deine rc.

Die vierte Ode ist sehr wohl gesetzet. Im 19ten und 23ten Tackt wird der Strich über den Noten nur vom Kupferstecher falsch gesetzet wor-

den seyn. Denn die Schleife muß im 19ten Tackt eigentlich über d, c, vor welchem letztern Ton auch noch ein viereckigtes b gehöret, und nicht über c, h, seyn, und so auch im 23sten Tackt über e, d, und nicht über d, cis.

Aus der 6ten Ode, Mein Herz gleicht den zufriednen Herzen, kan man muthmassen, daß es der Componist vor eine besondere Zierlichkeit gehalten, die kurzen Sylben zu langen und die langen zu kurzen zu machen, wie solches deutlich aus dem 1ten und 5ten Tackt, und besonders dem 9ten und 10ten Tackt des andern Theils dieser Ode zu sehen. Am Ende gehet es eher an, eine kurze Sylbe in der Composition lang zu machen, weil das Ohr bey dem Schluß es wenig oder gar nicht merket.

Bey der 7ten Ode sollte die Schleife im 12, 13, und 14ten Tackt allezeit über den ersten zwey Noten stehen, damit das Sylbenmaaß, welches in dieser ganz hübschen Melodey sonsten wohl beobachtet worden, durchgehends richtig wäre.

In der 9ten Ode sind im 11ten 17ten 19ten 21ten und 23ten Tackt die kurzen Sylben in der Composition wieder zu langen gemachet worden.

Die 10te und 11te Ode, als Wechsel Oden, sind sehr wohl gerathen. Die Texte sind schön, und die Composition ist ihnen ähnlich, und wenn man den 3ten Tackt in der 10ten Ode und den 13ten in der andern Ode ausnimmet, als in welchen die Schleifen über den ersten zwey Noten iederzeit seyn müssen, unverbesserlich. Ganz gewiß ist dieses der Componist, welcher auch die 4te und 7te Ode gesetzet.

In

In der 13ten Ode: **Ja, ja ich bin verliebt**, ist im 3ten und 4ten Tackt bey den Tonen im Diskant c, f, und im Baß a, f, eine unnöthige verdeckte Octave iederzeit über den Worten **meinen** und **schränkt kein** angebracht. Man darf nur statt f im Diskant a nehmen, oder wenn der Diskant beybehalten werden soll, im Baß statt f die Octave von a greifen, so ist die Reinigkeit der Harmonie beybehalten.

In der 14ten Ode ist im 2ten Tackt in der Singstimme über der kurzen Sylbe probirn eine lange Dehnung wider die Natur angebracht, im übrigen aber alles wohl gesetzet.

In der 16ten Ode sind im 5ten 6ten 13ten 18ten 19ten 22ten und 23ten Tackt gleichfalls die kurzen Sylben zu langen in der Melodie, die an und vor sich ganz gut ist, gemachet worden.

So ist es auch in der 17ten Ode im 7ten Tackt, und in der 19ten Ode im 3ten und 19ten, in welcher letztern Ode im 17ten und 18ten Tackt auch erstlich zwey grosse Terzen nach einander folgen, welche sonst in zweystimmigen Sachen nicht wohl pflegen gesetzet zu werden. Hernach ist auch mi wider fa im Anschlag und steigen beyder Stimmen, im a und gis, der bekandte Teufel in der Musica, angebracht, welches überhaupt, will geschweigen, in zweystimmigen Sachen, sehr übel klinget.

In der 20sten Ode sind die Sylbendehnungen im 1, 2, 5, 6, 9, 10, 17, 18, 21, 22, 26 beständig auf der kurtzen Sylben angebracht, da doch

solche auf den langen seyn solten. So ist es auch in der 21 Ode im 19ten, 26, 27, 28 Tackt, und in der 23 Ode im 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11, 17, 18, 21, 22, 25, 27ten Tackt.

In der 25ten Ode sind die kurtzen und langen Sylben in der Composition ziemlich beobachtet, das Ende des 3ten 9ten und 10ten Tackts ausgenommen. Zu Anfang des 7ten Tackts ist auch ein unharmonisches Verhältniß in der übermäßigen Octave angebracht, welches billig vor einen starcken Compositions Fehler iederzeit von allen Scribenten von der Composition ist gehalten, und in allen Büchern von den Regeln der Composition als ein grosser Schnitzer angemercket worden. Unter andern ist auch in des berühmten Herrn Matthesons uneröfneten Orchestre iust eben dieses Exempel als eine wider alle Harmonie streitende, und dahero zu verwerffende Sache angeführet. p. 112. Der Fehler siehet also aus $\frac{d}{b} \diagup \frac{h}{g}$

Die folgende Ode ist ganz gut gemachet, nur daß im andern Theil bey dem Wort: **Länder** wieder die Sylbendehnung auf der kurtzen Sylben angebracht worden. An der 27ten Ode wird man nicht leicht was aussetzen können, desto mehr aber an der 28ten, da wieder gewöhnlicher massen die kurzen Sylben zu langen und die langen zu kurzen in der Composition gemachet werden, nemlich im 1 und 2 Tackt, da allzeit die lange Sylbe ein Achtel und die kurze ein Viertel mit

einem Punct hat: so ist auch im andern Theil der 2 und 4te Tackt, und in der 29ten Ode der 2, 3, und 6te Tackt.

In der 31 Ode ist wieder im 9ten und 10 Tackt, ingleichen im 13ten 17ten und 19ten die kurze Sylbe lang gemachet. Im 18ten Tackt kommt auch wieder mi gegen fa vor. In der 33 Ode ist abermahls im 2, 4, 5, 8, u. 9ten Tackt die kurze Sylbe in der Composition lang. So ist auch in der 34ten Ode der 1, 2, 5, 6, 9, 11, 12, 16, und in der 35ten Ode der 2, 3, 7, 13, 25, 26, 27, und 31te in der lezten Ode.

## Leipzig.

Daselbst ist gleichfalls ans Licht getreten: Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt und heraus gegeben von Lorenz A. M. zu finden bey dem Verfasser im Graffischen Hause in der Catharinen Strasse. Der Preiß 8 Gr.

An der Anzahl sind es 24 Oden, welche in Kupfer gestochen, der Text aber völlig beygedruckt ist. Die Poesie haben die besten Poeten der neuern Zeiten verfertiget, und ich habe mir alle Mühe gegeben die Aehnlichkeit der Melodie mit dem Text zu beobachten, und man wird weder Fehler wider die Composition, noch wider das Sylbenmaaß in selbigen antreffen können. Die Zeit und die Art, wie eine iede Ode abzuspielen ist, überläßet man dem Urtheil der spielenden und Kennern der Musik. Es kommt in der Ausübung der Musik

sik sehr viel darauf an, daß solches wohl nach dem Sinn des Componisten beobachtet, und nach Beschaffenheit der Worte eingerichtet wird. Geschiehet solches nicht, so kan die beste Composition dadurch schlecht werden, indem man sie anhöret, obgleich ihr innerliches Wesen bleibet, so wie eine schlechte Composition durch eine gute Abspielung sich öfters wohl ausnimmt, ob sie gleich dadurch nicht besser wird. Dieses, wie eine iede Composition abzuspielen sey, lässet sich nicht so genau ausdrücken. Man kan wohl überhaupt sagen stark, sehr stark, langsam, sehr langsam, schwach, angenehm, munter, hurtig, schnell, geschwind, feurig und so fort, allein weder die Zeit, noch die Art zu spielen wird dadurch auf das genaueste bestimmet, kurz: man muß solches der Beurtheilungs Krafft der spielenden selbst überlassen. Drum habe ich gar nichts über die Melodien gesetzet, und kan ein ieder selbst leicht sehen, daß z. E. die 5te Ode von der Zufriedenheit ganz langsam und manierlich und die 13 etwas hurtig und lebhafft muß gespielet werden. Nächstens werde die Fortsetzung von dieser Sammlung heraus geben.

Hier hat auch der Herr Capellmeister Bach heraus gegeben: Dritter Theil der Clavier Uebung bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesänge vor die Orgel, denen Liebhabern und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit zur Gemüths Ergetzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Königl. Polnischen und Churfürstl. Sächs. Hof Compositeur, Capellmeister und Directore chori musici in Leipzig. In Verlegung des Autoris.

Das Werk bestehet aus 77 Kupfertafeln in Fol. welche sehr sauber gestochen und reinlich auf gutes starkes Papier abgedruckt sind. Der Preiß ist 3 Rthlr. Der Herr Verfasser hat hier ein neues Exempel gegeben, daß er in dieser Gattung der Composition vor vielen andern vortrefflich geübet und glücklich sey. Niemand wird es ihm hierin zuvor thun, und gar wenige werden es ihm nachmachen können. Dieses Werk ist eine kräfftige

tige Widerlegung derer, die sich unterstanden des Herrn Hof Compositeurs Composition zu critisiren.

## Waldenburg.

Daselbst hat der geschickte Organist Herr Voigt ein Buch von der Musik geschrieben, wovon ich versichern kan, weil ich es selbsten in Händen gehabt, daß allerhand gute Gedanken darinnn enthalten. Es soll nächstens gedruckt werden, unter folgenden Titel:

**Gespräch von der Musik, zwischen einem Organisten und Adjuvanten.**

Darinnen nicht nur von verschiedenen Mißbräuchen, so bey der Musik eingerissen, gehandelt, sondern auch eines und das andere beym Clavier und Orgelnspielen angemerket wird. Allen Musik-liebenden zum sonderbaren Zeitvertreib, denen neu angehenden Organisten und Clavier Incipienten aber zum merklichen Unterricht an das Licht gestellet

von einem der von

**Jugend auf Christlich Vnterrichtet und Oeffentlich die Wahrheit an den Tag gegeben.**

## Verzeichniß

## Der Schrifften und Bücher, welche M. Lorenz Mizler in Leipzig geschrieben, und auf seine Kosten drucken lassen, und um beygesetzten Preiß bey ihm in der Catharinen-Strasse, im Graffischen Hause, zwey Treppen hoch, iederzeit zu bekommen sind.

1. Anfangs-Gründe des General-Basses nach mathematischer Lehrart abgehandelt, und vermittelst einer hierzu erfundenen Maschine auf das deutlichste vorgetragen, Leipzig 1739. in 8. der Preiß 2 Rthlr. 12 Gr.

2. Dissertatio quod Musica scientia sit, & pars eruditionis philosophicæ, quam in Acad. Lips. publico eruditorum

exa-

examini submiserunt præses Laurentius Mizlerus & respondens Liborius Oschmann. In 4. editio tertia. 2 Gr.

3. De usu ac præstantia philosophiæ in theologia, jurisprudentia, medicina differit; simulque recitationes suas priuatas indicat M. Laurentius Mizlerus, Lips. A. cIɔ Iɔ CC XXXVI edit. sec. A. cIɔ Iɔ CC XXXX. 1 Gr.

4. Musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schrifften und Büchern. Erster Band, welcher bestehet aus sechs Theilen, nebst den darzu gehörigen Kupfern und Registern in 8 Leipzig 1739. 16 Gr. complet.

5. Eben dieser Schrifft erster Theil des andern Bandes mit 6 Kupfertafeln. Der Preiß 6 Gr.

6. Sammlung auserlesener moralischen Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers, componiret und heraus gegeben. Leipzig, in länglicht Quart, 24 Kupferstiche nebst dem Text, gedruckt. 8 Gr.

7. Fortgesetzte oder zweyte Sammlung auserlesener moralischer Oden. 8 Gr.

8. Musikalischer Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverständigen Fehler bescheiden angemerket, eingebildeter und selbst gewachsener so genannten Componisten Thorheiten aber lächerlich gemachet werden. Als ein Anhang ist des Hrn. Riva, damahls des Herzogs von Modena Residenten zu London, Nachricht vor die Componisten und Sänger beygefüget, und aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetzet. Einzeln, das Stück 1 Gr. complet 6 Gr.

9. Joh. Joseph Fux Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur regelmäßigen Composition; aus dem lateinischen ins Deutsche übersetzt, und mit Anmerkungen versehen. Ist in der Arbeit, 2. Rthlr.

---

Auch sind die sämtlichen Telemannischen musikalischen Werke und Sorgens Sonatinen und Preludien alles in Kupfer gestochen, in Commißion zu haben, auch allerhand inn- und ausländische geschriebene Musikalien zu bekommen, der Bogen 3 Gr.

---

Franckenhausen, druckts Joh. Christ. Keil.

Num. 1. 2. 3. 4.

n. 5. 6.

7 8

n. 9. 10. 11. 12. 13 14. 15 16.

17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.

2/4 6/4 6/8 12/4 12/8 12/16 12/24 3/1

25. 26. 27. 28 29. 30. 31.

3/2 3/4 3/8 9/8 9/16

32

g a h c d e

f g a h c d

f e d c h a g

33

f e d c

H. A. G. F. E. D. C.

f g a h c d e f

Tab. I

Num 1 n. 2. n. 3

c. d. e. f. g. a. h. c. d. e. f. g. a. h. c. f g e d. f g a h

Num: 4.

Num. 5. c h a g f e d c d e f g a h c

6. c h a g f d e f g a h c d

Num. 7. c d e f g a h c

8. g a h c d e f g a h c d e f

n. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28.

Num. 29. c d e f g a h c

30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.

cis. dis. f. fis. gis. as. c.

Tab. II.

Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

Fig. 17.

A. C D B

1. 2. 3. 4. 5. 6.

3. 6. 9. 12. 15. 16. 17. 18

A C X Fig. 18.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

1. 2. 3. 4. 5.

B A E D C F

Fig. 19.

Num. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29.

Num. 30.
5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5.

Num. 31.
5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5.

Num. 32.
5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5.

Num. 33.
5. 4. 3. 2. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 2. 3. 4. 5.

Num. 34
5. 4. 3. 2. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 2. 3. 4. 5.

Tab. IV.

num. 1.

1. 2. 3 1 2. 3. 4. 5. 4 3. 2. 1. 3. 2. 1.

num. 2.

1. 5. 4. 3. 2. 4 3 2. 1. 2. 3. 4. 2. 3. 4. 5.

num. 3.

1. 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5.

num. 4

1. 5. 4. 3. 2. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 2. 3. 4. 5.

n. 5.

1. 5. 4. 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. 5. 1.

n. 6

1. 5. 4. 3. 2. 1. 3. 2. 1. 2. 3 1. 2. 3. 4. 5.

n. 7. a moll / c dur

8. g dur / e moll

9. d dur / h moll

10. a dur / fis moll

11. e dur / cis moll

12. h dur / gis moll

13. fis dur / dis moll

14. cis dur / b moll

15. gis dur / f moll

16. dis dur / c moll

17. b dur / g moll

18. f dur / d moll

Tab. V.

n. 1.

n. 2.

n. 3.

n. 4.

n. 5

n. 6.

n. 8

n. 9

# Lorenz Mizlers A. M.

# Musikalische Bibliothek

Oder

## Gründliche Nachricht

nebst

unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

Musikalischen Schrifften und Büchern,

Worinn alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung so wohl theorethischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

## Des andern Bandes Anderer Theil

mit zehn Kupfertafeln

Leipzig, im Jahr 1742.

Im Verlag des Verfassers im Grafischen Hause in der Cather Strasse.

# Innhalt.

# I.

# Uebersetzung des V. Hauptstückes aus dem III. B. von des Herrn Muratori vollkommener Ital. Poesie die Opern betreffend. 1)

Es ist eine Frage, worüber man sehr lange gestritten hat, und welche so angenehm zu untersuchen als schwer aufzulösen ist: ob nemlich die alten Trauerspiele und Comödien nicht allein in den Chören, sondern auch mitten in den Aufzügen, gantz auf eine wahrhafftig musikalische Art, nach den Begriffen, die wir heutiges Tages von der Musik haben, gesungen worden? Was man bey dieser Gelegenheit sagen oder muthmaßen kan, das

1) Ich habe dieses Capitel seiner Wichtigkeit wegen nach der Uebersetzung aus dem Italienischen, wie sie im 23ten Stück der Beyträge, so die teutsche Gesellschafft hierheraus gibt, befindlich ist, um so viel mehr einzurücken vor nöthig erachtet, weil ich versprochen, alles was vor und wider die Opern geschrieben worden, mit meinen Anmerckungen beyzubringen.

das habe ich in einer langen Abhandlung, die in gegenwärtigem Wercke nicht eingerücket werden können, vorgetragen. Voritzo mag es genug seyn zu sagen, daß wenn es auch wahr wäre, daß man diese Schauspiele gesungen hätte, dem ungeachtet die heutige theatralische Musik, von dem Ansehen der Alten deßwegen, weder eine Entschuldigung noch einigen Schutz zu hoffen habe. 2) Fürs

2) Wenn auch die Alten würcklich auf eben die Art, wie wir heute zu Tage, Opern aufgeführet hätten, so würden doch viele von unsern Opern sich nicht mit dem Ansehen der Alten vertheidigen können. Denn es kömmt auf die Nachahmung der Natur, auf die Wahrscheinlichkeit, auf die gesunde Vernunft, auf ausgemachte Regeln der Schaubühne an. Wir sehen itzo den Zustand von unsern Opern an, die Aten mögen hernach solchen was ähnliches gehabt haben oder nicht. Niemand wird zwar läugnen können, daß nicht die Alten bisweilen verschiedene Handlungen der Menschen singend vorgetragen, und drammatische Aufzüge öffters angebracht; Allein ihre Musik, ihre Schaubühne, ihre Aufzüge selbsten, waren, wie bekandt, von den unsrigen ziemlich unterschieden. Zweifels ohne haben sie auch öfters gefehlet. Vermuthlich würden wir noch einiges zu erinnern, oder wohl gar zu tadeln finden, wenn wir von allen hieher gehörigen Dingen vollkommene Nachricht hätten. Da aber solche auf unsere Zeiten nicht gekommen, trockene Muthmassungen aber nicht viel beweisen können, so wird es wohl am besten seyn, weñ man bey der Untersuchung unserer Opern, gar nicht an das dencket, was die Alten ähnliches mit solchen gehabt haben, indem es gar nichts zur Sache hilfft.

Fürs erste ist es gewiß, daß die Musik der damahligē Zeiten von der heutigen allzuweit unterschieden ist: Der Abt Justus Fontanini, welchem die Meynung, daß man die Trauerspiele und Comoedien vormahls gänzlich gesungen habe, nicht mißfällt, schreibet dem ungeachtet in einem sehr gelehrten Briefe diese Worte an mich: Was die Musik der heutigen theatralischen Stücke betrifft, so glaube ich nicht, daß iemand auf die Gedancken gerathen könne, als ob sie mit der alten Musik einige Aehnlichkeit hätte; indem dieselbe gantz majestätisch und Lehrreich gewesen. Und woferne sich dennoch iemand finden solte, der es glaubte: so wird er leichtlich seinen Irrthum entdecken, wenn er die erwähnten Wercke des Galilei und des Doni liest. 3) Fürs andere, wenn auch dieses nicht gewiß wäre, so ist dennoch unläugbar, daß die theatralische Musik zu unsern Zeiten in eine unmäßige Weichlichkeit und in ein weibisches Wesen verfallen ist; wodurch sie viel eher geschickt ist, die Gemüther ihrer Zuhörer zu verderben, als, wie die



3) Wer den Unterscheid der alten Musik von der neuern, der gar sehr groß ist, vollkommen einsehen und sich davon deutlich überzeugen will, der muß nicht nur den Galileum und Donum lesen, nemlich des erstern Gespräch von der alten und neuern Musik und des letztern Buch von der Vortrefflichkeit der alten Musik, welche noch nicht allein zureichend sind, sondern die Quellen selbsten aufschlagen, nemlich die Scribenten von der Musik der Griechen, so Meibom und Wallis herausgegeben, und dabey die Schrifften der neuern durchgehen.

die alte Musik gethan hat, sie zuvereinigen und zu verbessern. Dieses ist der erste Mangel unsrer theatralischen Stücke: und es würde nicht nöthig seyn, sich in weitläufftige Beweise, und Gegenbeweise hierüber einzulassen, wenn die Sache nicht von grosser Wichtigkeit wäre. Jedermann weiß, und empfindet es, was für Bewegungen in ihm gewirckt werden, wenn man starke Künstler in der Musik auf dem Schauplatze höret. Ihr Gesang flöset allezeit eine grosse Weichlichkeit und Wollust ein, welche unvermerckt dienet, das Volck immer niederträchtiger zu machen, und selbiges, mit schädlicher Liebe immer mehr einzunehmen, indem die gezwungene Mattigkeit der Stimmen sich nach und nach bey ihnen einschleicht und ihnen die allerniederträchtigsten Gemüths-Bewegungen, die durch einen gefährlichen Wohlklang der Töne gleichsam gewürzt sind, als angenehm zu schmecken giebt. 4) Was würde itzo der göttliche

4) Ich wolte nicht gern mit dem berühmten Herrn Muratori schlechterdings die theatralische Musik als weichlich und weibisch schelten. Wenn sie es ist, so werden vielmehr die verliebten Verse, die reizenden Vorstellungen schöner Sängerinnen, und überhaupt die verliebten Handlungen, die musikalisch vorgestellet werden, solche selbsten weichlich und weibisch machen, als daß sie solches an und vor sich seyn solte. Der Theatralstyl, und überhaupt die Instrumentalmusik ist wohl unschuldig, aber die unmäßig verliebten Gedichte, die man so reitzend absinget, die können gute Sitten verderben, und ein Volck weichlicher machen. Daß blosse spielen starcker Künstler, und die Theatralmusik ohne Worte wird

liche Plato sagen, wenn er heute zu Tage die Musik auf unsern Schauplätzen hören solte; da er so gar in seinen Büchern von der Republik die Musik seiner Zeiten, welche nur einige Weichlichkeit spüren ließ, mit solchem Eifer tadelt, und sie als eine höchst gefährliche Sache für die guten Sitten der Bürger, betrachtet. Dennoch konte die ganze Musik der Alten, wenn sie auch weichlich war, mit unserer heutigen gar in keine Vergleichung gezogen werden; indem diese, weil sie vielleicht, wie ich dafür halte, mit mehrern Mittelstimmen ausgearbeitet wird, nach lauter weibischen Wesen schmeckt, und damit die Schauplätze angestecket hat 5) von unserer Opernbühne kommen niemahlen die Zu-

 schauer

wird wohl schwerlich ein Volck niederträchtig machen können, wohl aber die über die Masse verliebten Worte, die mit so viel reitzenden Tönen als angenehm eingeflöset worden. Der Fehler, aus welchem die Weichlichkeit entspringet, steckt also in der verliebten Poesie, wenig aber im Theatralstyl. So bald die Opernmacher nicht mehr so weichlich und weibisch dencken und schreiben werden, so bald werden auch die Operncomponisten den Theatralstyl ernsthaffter einkleiden müssen. Es liegt nur an den Poeten.

5) Es wird dem Herrn Muratori sehr schwer seyn zu erweisen, daß die Weichlichkeit der Musik ihren Ursprung aus den Mittelstimmen mit nimmt. Sie dienen nur die Harmonie stärcker und durchdringender zu machen, und sind von den Hauptstimmen gar nütze Geferten, ohne welche sie gar blos und unangenehm dahergehen würden. Wenn aber manche Componisten in das weichliche verfallen, so mag es wohl daher rühren, daß sie

schauer voller Ernsthafftigkeit und edler Bewegung zurück; sondern sie bringen daraus eine weibische Zärtlichkeit nach Hause, welche männlichen Hertzen, und weisen und rechschaffenen Leuten unanständig ist. Ungeachtet überdieses die Alten vielleicht die Musik nicht mit so vieler Kunst des Contrapunctes verknüpft haben, so bezeuget doch Cicero in dem 2ten Buche von Gesetzen: daß viele Städte Griechenlandes, weil sie die Majestät und Ernsthafftigkeit der Musik verlassen, und sich auf einen weichlichen und weibischen Wohlklang geleget hatten, durch dieses Mittel voller Laster und Ueppigkeit geworden wären. Er beklagt sich hiernächst, daß man sich in Rom nicht mehr der männlichen und gesetzten Art der Musik bediente, welche zu den Zeiten des Livius Andronicus, und Nävius im Gebrauche gewesen. Aber nach dem Cicero wuchs bey den ruhigen Zeiten der Römer der Mißbrauch noch mehr. Quintilian, nachdem er überhaupt den Nutzen der Musik (wie sie wahrhaftig anzupreisen ist) erhoben hatte; so setzet er hinzu, daß er deßwegen nicht diejenige Musik loben, oder iemanden zu treiben anrathen wolle, welche sich damahls auf dem Theater eingeschlichen hatte; indem dieselbe den Römern noch das wenige von Hertzhafftigkeit, Muth und männlichen Wesen benahm, daß ihnen etwa noch übrig geblieben war: Sondern er erinnert, daß er diejenige Musik

sie beständig darauf dencken, wie sie nur die Ohren ihrer Zuhörer kützeln, wenig aber oder gar nichts, wie sie derselben Hertzen rühren wollen.

sik lobe, mit welcher man vorzeiten das Lob der Helden besungen, und mit welcher diese Helden selbst sich vergnüget hätten; diejenige nemlich, welche die Krafft hat, die Gemüthsbewegungen der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Seine Worte sind in dem ersten Buche im zehnten Capitel diese: Profitendum puto, hanc a me præcipi Musicam, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis fracta, non ex parte minima. si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit; sed qua laudes fortium canebantur, quæque et ipsi fortes canebant: nec psalteria et spadicas, etiam virginibus probis recusanda, sed cognitionem rationis, quæ ad mouendos leniendos que adfectus plurimum valet.6) Die Dithyramben, Nomen, Chöre, Gesänge, und andere dergleichen Arten der Gedichte, welche damahlen auf den Schauplätzen gesungen worden, bekamen eine Melodie, die derjenigen ähnlich war, welche heute zu Tage auf dem Theater herrscht.7) Dieses wird von dem klugen Quintilian getadelt: wie sich

L 5 denn

6) Dieses ist es eben, so ich schon angemerckt, nemlich die Zuhörer wollen sich nach ihrem verdorbenen Geschmack nur die Ohren kützeln nicht aber die Hertzen rühren lassen. Von diesem verdorbenen Geschmack sind auch sehr viele Componisten eingenommen, indem sie sich nach ihren verkehrten Zuhörern richten.

7) Diese Muthmassung stehet gar nicht zu erweisen. Wie kan man denn sagen, daß die damahligen Melodien der Dithyramben, 2c. der heutigen Theatralmusik ähnlich waren, da man doch von den alten

Melo-

denn ebenfalls Plutarchus in seiner Abhandlung von der Musik darüber beschweret. Daselbsten schreibet dieser gelehrte u. tugendliebende Schriftsteller, daß die ältesten Griechen von der theatralischen Musik nichts gewußt hätten: sondern daß sie alle ihre Wissenschafft in derselben angewandt hätten, die Götter zu ehren, das Lob derselben und die Thaten tapferer Leute zu besingen, und ihre Jugend dadurch zu unterweisen. Hierbey sagt er, wie zu seinen Zeiten sich die Sache so sehr geändert habe, daß man diese Musik, die zum Nutzen junger Leute erfunden war, nicht mehr nennen hörte, noch vielweniger iemand sich darauf legte; sondern daß alle, die die Musik lernen wolten, einig und allein sich zu derjenigen wendeten, die man auf der Schaubühne gebrauchte. Vorhero aber hat derselbe seine Gedancken von der theatralischen Musik seiner Zeiten, in diesen Wortẽ ausgedrücket: „Man ist der Musik als einer Erfindung der Göt„ter überhaupt viel Ehrerbietung schuldig. Die „Alten bedienten sich derselben auf eine so wohl an„ständige Weise, als aller andern Künste. Aber „die Menschen zu unsern Zeiten haben alles, was sie „ehrwürdiges an sich hatte, verworffen, und an „statt

Melodien keine übrig behalten, auch die alte Musik von der itzigen gar ungleich unterschieden ist? Wie ist möglich, daß Dinge von gantz anderer Art einander ähnlich seyn können? Es kan wohl seyn, daß man damahls von der vorigen Ernsthafftigkeit in der Musik abgewichen, so wie bey uns der Theatralstyl itzo allzufrey ist, waren aber wohl darum die damahligen Melodien unserer Theatralmusik ähnlich?

„statt dieser männlichen und göttlicken Musik, wel-
„che den Göttern selbst angenehm war, eine wei-
„bische und eitle auf dem Schauplatze eingeführet;
„welches eine Musik gerade von der Art ist, worü-
„ber sich Plato in seinem dritten Buche von Ein-
„richtung der Staaten beschweret. In nicht ge-
ringere Klage bricht Athenäus, im 13. Cap. im
14ten Buche eben dieser Ursachen wegen aus.
Wenn nun von den alten Weisen diese weibische
und weichliche Musik, als leichtfertig und verführe-
risch für das Volck getadelt worden ist: wie viel-
mehr hat man dieses unserer heutigen vorzuwerf-
fen, die ohne Zweifel noch viel weichlicher und zärt-
licher ist, und ihre Zuhörer noch viel weichlicher und
wollüstiger macht. Es mag nun dieses weibische
Wesen von dem allzuvielē Gebrauch der chromati-
schen und halbchromatischen Sätze und der sehr
geschwinden Noten, durch welche die Majestät des
Gesanges unterdrücket wird herrühren, 8) oder
sie

8) Die vielen buntschäckigten Coloraturen, womit sich manche Componisten so viel wissen, entziehen der Musik allerdings sehr viele Pracht. Denn man stellet den Sinnen viel verwirrtes dadurch vor, wovon der Verstand nichts zubegreiffen fähig ist. Was nun die Vernunft sich nicht deutlich vorstellen kan, das verursachet mehr einen eitlen Kützel, als edle Bewegungen. Viele Componisten, die die Sache besser wissen, müssen sich offt nach ihren verwirrten Zuhörern richten wider ihren Willen. Machen sie es gut, so heisset es: O das ist nicht nach dem neuen Geschmack: Es klinget so altväterisch. Die Welt will also schlechterdings betrogen seyn. Die weibischen Stimmen, die

sie mag von den Stimmen der Sänger entstehen welche entweder natürlicher Weise, oder durch Kunst, alle gleichsam weibermäßig sind; und folglich allzugrosse Zärtlichkeit und Trägheit in die Gemüther der Zuhörer einflösen; oder sie mag aus dem Gebrauche der Arien in den thetralischen Stücken, welche in demjenigen, der sie höret, ein übermäßiges Vergnügen erwecken; 9) oder aus den Versen, die sehr offt wenig Ehrbarkeit, ich will nicht sagen, viel Geilheit in sich enthalten; oder aus der Aufführung der Sängerinnen in den Schauspielen; 10) oder endlich aus der Vergnü-

die man, mit weibischen Geberden verknüpfet, beständig höret, können auch was weniges zur Trägheit der Gemüther mit beytragen.

9) Der Gebrauch der Arien wird keine guten Sitten verderben, wenn sie wohl eingekleidet sind. Man hat Arien gehabt, so lange Musik in der Welt gewesen, ja sie sind die erste und älteste Gattung der Melodien. Die Oden, womit die Alten ihre Götter besungen, waren nichts anders denn Arien. Was Hr. Muratori mit dem übermäßigen Vergnügen eigentlich sagen will, kan man nicht wissen, weil er sich nicht erkläret.

10) In diesen zwey letzten angeführten Ursachen steckt der Knoten. Man bringe nur nicht verliebte Handlungen beständig vor, die den Volck schädlich seyn können: Man kleide solche nur nicht in geile Verse ein: Man lasse nur mehr männliche Stimmen auf der Schaubühne, den Tenor und Baß, hören: Man mache nur nicht so viel buntschäckigte Coloraturen; Man besinge die Thaten der Helden, und tugendhaffte Handlungen, so wird die heutige Musik auf der Schaubühne den Sitten des Volckes nicht mehr schädlich

gnügung aller dieser Ursachen zusammen entsprin-
gen: So ist es doch gewiß, daß die heutige Musik
auf der Schaubühne den Sitten des Volckes
höchstschädlich ist, indem dasselbe, durch Anhö-
rung derselben, immer niederträchtiger und zur
Wollust geneigter wird. Man leget sich nicht
mehr auf diese Kunst, welche, wie oben Quintili-
an sagte, und die andern alten Scribenten bezeu-
gen, durch den Gesang die Gemüthsbewegungen
der Menschen erregen, mäßigen und dämpfen
lehrte. Alle Sorgfalt wird auf das Vergnügen
der Ohren gewendet: und der üble Geschmack der
Zeiten, leidet dennoch diejenigen Stücke nicht, wo
die Musik nicht allzulustig, weichlich und zärtlich
ist. Negat Plato, sind die Worte des Boethius
im ersten Buche im ersten Capitel von der Musik,
esse ullam tantam morum in republica labem,
quam paullatim de prudenti ac modesta Musi-
ca inuertere. Statim enim idem quoque au-
dientium animos pati, paullatimque discede-
re, nullumque honesti ac recti retinere vesti-
gium, si vel per lasciuiores modos inverecun-
dum aliquid, vel per asperiores ferox atque
immane mentibus illabatur. Aber es werden,
wie ich hoffe, klügere Zeiten kommen, die die
Musik wider umgiessen, und ihre alte Maje-
stät, und diese ehrbare Wohlanständigkeit wieder-
geben werden, deren sie so benöthiget ist, um ein ver-
nünfti-

schädlich seyn. So gewiß es bey vielen Opern
wahr ist, was unser Herr Muratori sagt, so gewiß
ist es auch, daß allerdings alles geschehen kan, was
ich eben itzt vorgetragen.

nünftiges Vergnugen zuerwecken. 11) Man wird den eifrigen Hirten der Kirche Gottes gehorchen, welche so oft diese Musik verbannet haben, die von dem Schauplatze mit so grosser Gewalt in die Kirche gedrungen ist, und daselbst unter dem Deckmantel der Andacht herrschet; aber die Hoheit des göttlichen Lobes nicht ausschmücket, sondern verunehret, und in sonderheit gewisse geistliche Gedichte, welche man **Oratorien** nennet, vergifftet. Durch solche Mäßigung und Verbesserung wird die Musik dem Volcke sehr nützlich, und GOtt angenehm werden, von dem und dessen Ehren sie erfunden worden ist; da man in der That die Musik an sich selbst, als eine göttliche, angenehme und löbliche Sache anzusehen hat. Dieses ist also der erste Fehler unserer heutigen theatralischen Stücke, welcher vielleicht der vornehmste ist, ohngeachtet man ihn am wenigsten beobachtet. Hierzu werden andere noch den sehr mercklichen Schaden

11) Diese klügere Zeiten haben würcklich in Teutschland zuerst angefangen, indem die Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschafften sich nicht nur befleißigen, alles in der Musik auf richtige Gründe zu setzen, sondern auch ihr XXV. Gesetz sagt: sie sollen sonderlich darauf dringen, daß die Majestät der alten Musik wieder hergestellet, und so eingerichtet werde, daß sie die Sitten bessert, und die Leidenschafften reiniget. Wenn nun nur noch vollend grosse Herren öffentliche Lehrer der Musik auf ihre Academien setzen, und solche auf das genaueste untersuchen lassen werden, so wird der Zustand der Musik mit der Zeit in ihre mögliche Vollkommenheit versetzet werden.

Schaden fügen wollen, den die Republik von diesen Lehren der Musik selbst leidet; indem itzo ihre Sitten so wohl bey dem männlichen, als auch öfters bey dem andern Geschlechte, mit der wollüstigen und weibischen Art ihres Singens, nicht ohne großes Mißfallen frommer Leute, und rechtschaffener Bürger, übereinstimmen. Aber weil dieses nicht eigentlich Fehler der Musik, oder der theatralischen Poesie sind, so unterlasse ich es hievon zu reden. Wir wollen also zu unsern Mängeln schreiten, und die Poesie betrachten, woraus diese theatralische Stücke bestehen. Man darf nicht glauben, daß ich Lust habe die Poeten durchzuziehen, wenn ich sie bedaure, daß die Kunst die sie treiben, verurtheilt ist dieser Schaubühne zu dienen. Dieses geschicht zu unsern Zeiten zu ihrer so wenigen Ehre, ja mit solchem Schaden der guten Meinung, die sie sich sonst erwerben könten, daß ich sagen will: Daß sich die Poesie auf eine schimpfliche Art in Ketten legen lassen, und anstatt, daß die Musik vor diesem eine Dienerin derselben gewesen ist, sie nunmehro eine Sclavin der Musik abgiebt. Wenn wir dieses beweisen, so sehe ich nicht, was für Ehre und Ruhm die Poeten von Verfertigung solcher Singspiele zuhoffen haben. Nichts ist aber so augenscheinlich, als daß itzt die Poesie der Musik gehorchet und nicht befiehlet. Erstlich pfleget man ausser der Schaubühne dem Poeten die Anzahl der Personen von der Oper vorzuschreiben, um sich nach der Anzahl und Beschaffenheit der Sänger zu richten. Man will,

daß

daß er nach der Geschicklichkeit des Meisters in der Musik, Arien, und Recitative machen, ändern zusetzen, und wegnehmen soll. Jeglicher Sänger nimmt sich die Freyheit, dem Poeten zu befehlen, und die Verse nach seiner eigenen Phantasie von ihm zu verlangen. Hierdurch macht man ihm viel Noth, die Theile des Stückes wohl einzutheilen, und die Verse abzuzählen, daß sich keiner von denen, die es aufführen, zu beklagen hat, als ob man ihm eine viel kürtzere oder schlechtere Rolle, als einem andern gegeben. So sind die Poeten genöthiget ihre Stücke, nicht wie es die Kunst oder der Innhalt derselben verlanget, sondern wie es die Musik haben will, anzugeben und einzukleiden. Hierzu kömmt, daß um dem Herrn der Schaubühne zu willfahren man offtmahls die Erfindung und Verse, einer Maschine, oder Scene zu Gefallen, anders einrichten muß, die man mit Gewalt aufführen und dem Volcke zeigen will. Alles dieses kan sich vielleicht ohne Mühe beysamen vertragen. Aber was bleibt hernach der Poesie auf dem Schauplatze für Nutzen und Ruhm übrig? Es ist wahr, daß man die Verse hersaget; aber so, daß das Singen, oder die Unwissenheit der Sänger gleichsam nicht einmahl den Verstand davon, ja sehr offt nicht einmahl die Worte hören läßt, indem man die Selbstlaute in denselben ändert und verstellet, welches einige Meister für etwas liebliches halten, und es ein Singen mit Doppellauten nennen; als ob nicht allein die Sprachlehre, sondern auch die Musik ihre Dop-

Doppellaute hätte. Wenn einem nicht dasjenige, was gesungen wird, gedruckt vor den Augen läge, so bin ich versichert, daß niemand von den Zuschauern das geringste von der Handlung die man auf dem Schauplatze vorstellte, begreiffen würde. Wenn das Opernbuch, wie man es nennet, dem Zuhörer fehlet, so sieht und höret er nichts als einige Sänger, die bald ab, bald auftreten, und von denen bald einer, bald der andre singet, ohne daß er unterscheiden kan, was sie singen; oder den Knoten oder die Auflösung der Fabel begreifft. 12) Die Musik ist also dasjenige, welches in den theatralischen Stücken sich allein zeigen will, und zu zeigen pflegt: und man sucht heute zu Tage auf dem Theater die Poesie zu keinem andern Ende, als der Musik zu einem Mittel und Werckzeuge zu dienen; an statt daß sie sonst, wie sie es seyn solte, das Hauptwerck der theatralischen Stücke zu seyn pflegte. Und in der That hat der Geschmack unserer Zeiten die Musik zum Wesen dieser Stücke gemacht, und ihre Vollkommenheit in der Wahl geschickter Sänger gesetzt. Diese allein zuhören läufft man in den Schauplatz; nicht aber die Arbeit des Poeten zu hören, dessen Verse man kaum eines Blickes auf das Buch würdiget, und von denen man in gewisser Maaße sagen kan, daß sie nicht gesungen worden sind; weil sie von

12) Der Herr Verfasser führet hier Fehler an, die wohl gegründet sind, und ist also der Componisten Pflicht, solche abzuschaffen zuhelffen.

von jemanden hergesungen werden, der sie nicht weiß, und so zu sagen, wegen des heutigen Gesanges, gar nicht einmahl machen kan, daß man sie verstehet. Hiernächst ist es offenbar, daß dieses Stücke mehr Ruhm verdienet, und höher geschätzt wird, je mehr es das Glück gehabt hat, das Volck durch die Musik zu ergetzen. Man bekümmert sich nicht darum, ob die Fabel und die Verse des Poeten fürtrefflich oder auslachens würdig sind. Dessentwegen hat man dergleichen Stücke, welche von den allerstärckesten Poeten verfertiget gewesen, ohne allen Beyfall aufführen sehen; und denselben andern ertheilet, welche was die Poesie betrifft, die gröbsten Fehler an sich hatten. Ja die Meister in der Musik lieben eben nicht diejenigen Stücke, die sehr ausgearbeitet sind, und viel sinnreiche Gedancken in sich enthalten, weil zu den Versen und Arien solche Stücke, die Musik sich nicht so leicht setzen läßt. Man will nur angenehme und wohlklingende Wörter haben; und es ist diesen Meistern wenig daran gelegen; ja es ist ihnen lieb, wenn die Arien von starcken Gedancken und sinnreichen Einfällen leer sind; wenn sie nur schöne und wohlklingende Worte haben. 13) Aber in der That kan ich nicht sagen, daß solche Leute unrecht haben dieses zu verlangen, denn, wenn man in dem Stücke einig ist, und sich allein, oder wenigstens vornehmlich durch

13) Der Herr Muratori sagt hier Wahrheiten, die sich öfters zutragen. Die Opern Componisten mögen zusehen, daß man ihnen dergleichen Dinge nicht mehr vorwerffen kan.

durch die Musik zu ergetzen suchet: so will ja die Vernunft, daß der Poet, der sich vornimmt selbiges zu machen, es nach dem Geschmacke der Musik, und wie es diese verlanget; nicht aber nach seiner Fähigkeit, und nach der Stärcke seiner Einbildung verfertigen, und vielmehr der Musik dienen, als befehlen soll. Wenn wir dieses voraus setzen, so werden wir keine grosse Schwierigkeit finden, zwo Folgerungen hieraus zuziehen. Die erste ist diese, daß die Poeten was das Trauerspiel anbelanget, nichts vollkommenes thun können, wenn sie dergleichen Stücke verfertigen: die andere aber, daß man, wenn auch ein vollkommenes Stück in dieser Art gemacht wäre, bey dem Singen auf dem Theater, wie es heut zu Tage gebräuchlich ist, den Zweck der Tragoedie nicht erhalten wird. 14) Die erste Folgerung wird noch einigermassen zweifelhaft scheinen. Aber wie werden wohl die Poeten in dergleichen Gedichten die Regeln ihrer Kunst anwenden, und der Stärcke ihrer Einbildungskrafft folgen können, wenn sie gezwungen sind, der Musik zugehorchen? durch



14) Der Zweck der Tragoedie, das ist, ein vernünftiges Vergnügen und wahrhaffter Nutzen, kan ja allerdings auch bey einer Oper erhalten werden, wenn erstlich der Poet sein Gedicht regelmäßig verfertiget, ohne sich von der Musik einschräncken zu lassen; der Componist hernach aber solches regelmäßig, ich meine ohne wider die Regeln der Tonkunst der Wahrscheinlichkeit und der Schaubühne anzustossen, in die Musik dem Affect gemäß setzet. Die Möglichkeit hiervon hat noch nimand widerstreiten können.

dieser ihr Regiment wird die Poesie recht gefesselt, und es werden ihr tausend Hindernisse in den Weg geleget. Wenn der Poet, den Sängern und dem Herrn der Schaubühne zugefallen, gezwungen ist, Nebenpersonen, die gantz unnöthig sind, aufzuführen; wenn er die Scenen und Verse eintheilen muß, wie es die spielenden Personen haben wollen, und nicht wie es die Kunst und der Innhalt des Stückes mit sich bringt; Wenn er endlich die Verse nach der Fähigkeit eines andern, ändern, hinzusetzen, und hinwegnehmen muß: Wie kan er da iemahls hoffen, etwas vollkommenes in der Tragoedie hervorzubringen? Aber man muß noch hinzusetzen, daß die gezwungene Unterwerfung der Poesie unter die Herrschafft der Musik, das arme Gedichte in viele Aengstlichkeit, Ungereimtheit und Unwahrscheinlichkeiten fallen läßt. Ein nicht geringer Theil der Stücke bestehet in den Arien, das ist in unnöthigen Worten: 15) einen andern Theil erfüllen diejenigen Verse, die der Poet einem andern zu gefallen

15) Diese Beschreibung einer Arie ist wohl nicht richtig. Wenn man erweisen kan, daß bewegliche Ausrufungen, sinnreiche Gedencksprüche, vernünftige Wiederhohlungen ꝛc. bey Vorstellung einer Handlung unnöthig sind, so mögen die Arien wohl in unnöthigen Worten bestehen. Das erstere findet sich aber bey allen guten Poeten, die iemahls gelebet haben, und wird das letztere auch wohl bleiben. Ich bin gar nicht in Abrede, daß die meisten Arien einer Oper öffters wenig oder gar nichts sagen, allein man kan es ja besser und nach den Regeln der Schaubühne einrichten.

fallen, oftmals genöthigt wird, einzuschalten, und die gantz und gar überflüssig sind: da man hiernächst sich sehr der Kürtze befleißen muß, damit bey Vorstellung der Stücke die Musik nicht ewig währe; so bleibt den Poeten sehr wenig Platz übrig, dasjenige, was zum Verständniße der Fabel nöthig ist, zu verstehen zugeben. Dannenhero ist man genöthiget, die Handlungen abzubrechen, unmäßig laconisch zu reden, und in einen engen Raum einzuschräncken, was die Wahrscheinlichkeit mit vielen Worten gesagt haben wolte. Daß man also die Fabel nicht gehöriger massen, und mit den nöthigen Unterredungen bis zu Ende ausführen kan. 16) Zu diesem allen komt noch der heutige Geschmack, daß man die Recitative als eine verdrießliche Sache nicht sehr vertragen kan; ob gleich in diesen und nicht in den Arien die Verwirrung, Ausführung und das Wesen der Fabel bestehet. 17) Wenn



16) Dieser Fehler ist so wohl in der Musik, als auch bey den Poeten selbsten zu suchen. Man darf erstlich solche Handlungen zum Vorwurf sich auslesen, da man nicht nöthig hat die Hauptfabel mit so vielen Nebenhandlungen verständlich zu machen, welches ohnfehlbar angehet. Hernach dürfen die Componisten ihren Personen nur nicht so viele lange Triller in den Mundgeben, die unnützen Läuffer weglassen, die vielen wiederhohlungen abschaffen und endlich das ewige dehnen und zerren der Sylben verbannen, so ist dem ewigen musiciren bey einer Oper auch abgeholfen, und die Poeten werden mehr sagen können.

17) Diesem Verdruß kan man entgegen kommen, wenn man die Recitative singender machet, wodurch man auch

Wenn man diese eingebildeten Tragödien gegen die wahren Tragödien hält, so ist zwischen ihnen gantz keine Aehnlichkein zufinden. Zwar suchen einige dieser tadelhaften und gezwungenen Kürtze abzuhelffen, indem sie mehrere Verse drucken lassen, als die Sänger hersagen sollen. Aber dadurch bekennen sie den Fehler, und die Unwahrscheinlichkeit, die bey Aufführung der Stücke erfolget, und in die man fällt, indem man sich der Musik unterwirfft: und dennoch heben sie das Uebel nicht auf, weil diese Verse nur den Verstand der andern, die gesungen werden, erweitern, zur Fabel selbst aber nichts hinzusetzen, indem die gantze Folge derselben in den Versen, welche gesungen werdē, eingeschlossen seyn soll. Ja, was noch mehr ist dieses, daß man dem Poeten nicht die gehörige Zeit läßt, die Sachen auseinander zusetzen, verursacht zugleich, daß die Auflösung der Fabel übereilt und unwahrscheinlich wird; indem man sich eine Pflicht daraus macht, die Worte zusparen, und weil der Poete schweigt so bald die Sänger einmahl schweigen sollen. Daß man über dieses, wie auf Befehl anderer Leute voritzo geschicht, eine lächerliche und schlechte Person unter die Helden des Schauspiels mischet, ist wie ein jeglicher siehet, eine Ungereimtheit, die nicht so leicht jemand, der die Regeln der wahren Dichtkunst weiß, in einer ordentlichen Tragödie erdulten wird. 18) Hieraus können wir schlie-

auch noch überdiß viele Leidenschaffen besser ausdrücken kan.

18) Die öfftere Gegenwart dieser Fehler lässet sich nicht läugnen, und müssen dahero abgeschaffet werden.

schliessen, daß man, wenn man mit dergleichen Possen, und nach dem heutigen Geschmacke ein Stücke macht, man niemahls so weit kommen wird, ein vollkommnes tragisches Gedichte zuverfertigen, wie denn noch niemand hierbey dazu gelanget ist. 19) Und diese Unbequemlichkeit erfähret und bekennet derjenige weit besser noch als wir, wer sich jemahls geübt hat, dergleichen Art von Gedichten zumachen. Doch wir wollen setzen, daß es jemand hierbey soweit brächte, einvollkommenes Gedicht und Schauspiel zu machen, so wird bey diesem allen, der Poet, indem es gesungen wird, den Endzweck des Trauerspiels und seiner Kunst niemahls erlangen. Denn weder Schrecken noch Mitleiden, noch eine andere edle Gemüthsbewegung kan bey den Zuschauern erwecket werden, wenn das Stück gesungen wird. Der Poet mag sich befleißigen wie er will, durch seine Verse, und durch die Erfindung der Fabel die Affecten zu erregen; so wird er vielleicht glücklich seyn dieselben zu rühren, wenn sein Gedichte blos gelesen wird: aber er darf nicht hoffen, diesen Ruhm durch die Vorstellungen desselben zu erreichen, weil die Länge und Beschaffenheit unsers heutigen Singens, so wohl als die Unwahrscheinlichkeit desselben, alle Affecten ersticken, und wie die Erfahrung weiset, ihnen das Leben gänzlich benehmen wird. Es ist kein Zweifel, daß die Musik an sich selbsten die Macht habe, die Lei-



19) Wenn man aber dergleichen Possen wegläſſet, und alles nach den vernünfftigen Regeln der Schaubühne einrichtet, so wird es gar wohl möglich seyn ein vollkommenes Schauspiel zumachen.

denschafften zu erregen, und die alte Historie erzählet einige Wunder von dieser ihrer Krafft. Wir empfinden itzt ebenfalls, lebhaffte und rührende Gedancken, wenn sie von einem guten Musikverständigen gesungen werden, viel stärcker in das Hertz dringen, als wenn sie nur so hergesagt worden wären. Aber ordentlicher Weise hat in theatralischen Stücken die Musik diese sonderbahre Würckung nicht, und zwar dieses so wohl durch ihre eigne Schuld, als durch das Versehen der Sänger selbst. 20) Entweder man lernt, oder man gebraucht heute zu Tage diese Musik nicht, die die Affecten erregen kan: und vielleicht hat man die Wissenschafft von derselben ganz und gar verlohren, und weiß nichts mehr als die Nahmen von den phrygischen, lydischen, äolischen, dorischen, hypophrygischen und andern dergleichen Tönen. 21) Die Alten haben die Kunst dieser Wei-

20) Da Herr Muratori selbsten zugestehet, daß die Musik die Krafft habe, die Leidenschafften zu erregen, und daß lebhaffte Gedancken, wenn sie von einem guten Musikverständigen gesungen, und (welches wohl zu mercken, von einem rechten Meister gesetzet) werden, viel stärcker in das Hertz dringen, als wenn sie nur wären hergesaget worden, so bleibet noch immer die Möglichkeit einer guten Oper übrig. Denn was einmahl angehet, das gehet ja wohl gewiß unter eben den Umständen allemahl an.

21) Diese Kunst, wie sie die Alten in ihrer Gewalt gehabt, ist leyder verlohren gegangen. Durch Hülffe einer einzigen hierzu gestimmten musikalischen Leiter haben sie mehr ausgerichtet, als itzo ein

Weisen oder Töne mit grossen Fleiß erlernet, und dadurch hat man die Affecten der Zuhörer sehr geschickt erwecket, oder beruhiget. Itzt will man nur die Ohren kützeln: und in der That weiß man auch nichts mehr zu thun, indem man sich bloß darum bemühet; u sich nicht so wohl um den bessernden Theil der Musik, der sich der Hertzẽ durch die Leidenschafften bemeistert, auf einige Weise bekümmert, als vielmehr die blosse Ausübung derselben, ohne die rechte Wissenschafft der Harmonie 22) auferwe-

 cket

ein Meister thun kan, wenn er alle 24. sogenannte Tonarten zu Hülffe nimmt. Die Alten massen bey Abtheilung ihrer Leitern alles auf das richtigste ab, ehe sie spielten, bey uns aber schreyen einige Componisten, wenn man von der Mathematik in der Musik redet. Nimmermehr würden die Alten die Hertzẽ ihrer Zuhörer so kräfftig habẽ rühren können, wenn sie sich nicht mit so vieler Einsicht bey ihrer Musik der Meßkunst bedienet hätten. Denn die Regungen der Leidenschafften gründen sich auf Verhältnisse, und wer diese rühren will, muß solches durch gleiche Verhältnisse suchen zu bewerckstelligen.

22) Man hat Ursach sich zuwundern, daß der Herr Muratori eine so starcke Einsicht in unserer heutigen Componisten Fehler hat. Dieses ist einer der grösten Fehler vieler itzt lebenden Componisten, daß sie keine rechte Wissenschafft in der Harmonie haben, auf welche sich doch alles in der Musik gründet. Dieses kömmt bloß daher, daß sie sich nicht gehöriger massen der Mathemathik eifrig befleißen, ohne welche schlechterdings keine rechte Wissenschafft in der Harmonie kan erhalten werden, weil aller Töne Proportion untereinander nicht

cket hat. Wenn man ja noch einen verständigen Meister hat, wie ich einen von dieser Art kenne, welcher die Musik mit dem Affecte, der in den Versen enthalten ist, wohl zu vereinigen weiß: so wird meistentheils seine Arbeit, so wohl als der Endzweck des Poeten von den Sängern aus den Augen gesetzt. Wenige unter ihnen sehen die Stärcke der Worte ein: und noch seltner sind diejenigē, die sie auszudrückē wissen. Alle ihre Sorgfalt wendē sie auf die Kunst zu singē: aber auf die Kunst den Nachdruck der Worte wohl auszudrucken, welche von derselben gantz unterschieden ist, und die so sehr erfodert wird, um die Sachen und Affecten wohl vorzustellen, leget sich niemand unter ihnen. Wenigstens solten sie sich der natürlichen Geschicklichkeit etwas vorzustellen bedienen. Aber auch diese wird von ihnen verachtet, und man sieht sehr oft diese künstlichen Gauckler mit einer ungeziemten Freyheit tausend Kleinigkeiten auf öffentlicher Schaubühne vornehmen: wenn der Inhalt der Fabel, und die Ehrerbietigkeit, die sie den Zuschauern schuldig sind, Ernsthaftigkeit, und größre Aufmercksamkeit auf dasjenige, was von ihnen gesungen wird, verlangte; um die Affecten anzunehmen,

nicht anders kan deutlich begriffen werden, als wenn alles zuvor richtig ausgemessen, in Zahlen und Linien richtig auch den Augen vorgestellet, und die daraus fliessenden Wahrheiten ihrer natürlichen Folge gemäß aus einander hergeleitet und also deutlich begriffen werden. Der Zustand der Musik, wie er itzo ist, wird auch bey dem gemeinen Hausen der Musikverständigen so bleiben, so lang solche nicht ordentlich die Weltweißheit und Mathematik sonderlich, erlernen und eifrig treiben.

men, und nachzuahmen, und eine wahrhafte Handlung abzubilden. Da also mit der fast allgemeinen Unwissenheit der Sänger sich, daß ich nichts härters sage, ihre wenige Aufmercksamkeit verknüpfet; und noch die wenige Geschicklichkeit der heutigen Musik, die Gemüthsbewegungen, wenn es erfordert wird, zu erregen hinzu kömmt: was ist es denn Wunder, wenn man in unsern Stücken nicht mehr diese Regung der Leidenschaften wahrnimmt, nach welcher man in den wahrhaften Tragödien so sehr strebet.23) Dieses thaten vor alters, diejenigen Personen, so an der Bühne spielten, nicht; als welche, wie wir aus den Zeugnissen des Cicero, Quintilians, und anderer wissen, unglaubliche Arbeit anwendeten, die Kunst, der Worte auszusprechen, recht zu lernen, und es dadurch in der Vorstellung ungemein hochbringen konten. 24) Ueber dieses, gehet durch das heutige

23) Ich bin nicht im Stande die Sänger hier zu vertheydigen, so gern ich auch wolte. Am besten thun diejenigen, die bey sich finden, daß es wahr ist, was hier unser Herr Muratori sagt, daß sie sich bessern.

24) Diese Kunst, die bey den Alten so hoch gehalten wurde, ist zu unserer Zeit fast gantz verlohren gegangen. Sie hiese bey ihnen die Hypocritic, und lehrte die Beschaffenheit der Geberden, die den Rednern, Täntzern und denen auf der Schaubühne zukommen. Die Personen so dieses vollkommen verstunden und ausübten hiesen Pantominen, welche die hypocritische Musik wieder andern lehrten. Es ist sehr nöthig, daß die Operisten diese ihnen so vortheilhaffte Kunst wieder hervorsuchen als wodurch sie ihre Zuschauer ungleich mehr als dermahlen rühren werden.

ge Singen alle Stärcke und der gantze Endzweck der Poesie auf dem Schauplatze verlohren und zu Grunde; weil dieser Gesang unnatürlich u. sehr unwahrscheinlich ist Bey lyrischen u. andern Gedichten läßt sich sehr natürlich die Musik mit der Poesie vereinigen, weil man darinnen die menschen nicht in ihren Handlungen und Geschäften nachahmet. Aber da in der Tragödie u. Comödie die Personen beschäftigte Leute nachahmen, und dieselben, so natürlich es seyn kan, vorzustellen pflegen, wie sie wahrscheinlicher Weise mitten in ihren Beschäfftigungen sind, handeln und reden; so kan eine solche Musik mit ihren Unterredungen sich gantz und gar nicht vertragen. 25) Man nennet dieselben eigentli-

25) Doch kan eine natürlich Musik, die mit dem Text wohl überein kommt, statt finden. Wolte man überhaupt aber die Musik, als was unnatürliches verwerffen, weil die Menschen nicht singend in ihren Handlungen mit einander reden, so würde man allerdings zu weit gehen, und indem man die Nachahmung gar zu hoch treiben will, solche gar aufheben. Denn eine Nachahmung, die der Natur vollkommen ähnlich ist, heißet keine Nachahmung mehr, sondern ist eine gleiche natürliche Handlung. Der Begriff der Nachahmung bringt es also schon mit sich, daß nicht alles im eigentlichen Verstande natürlich seyn kan. Bey dem allerbesten Trauerspiele bleiben noch viele Unwahrscheinlichkeiten, die aber leicht zu dulten und nicht zu heben sind, übrig. Z. E. es ist nicht wahrscheinlich, daß auf einem so engen Raum, als die Schaubühne ist, verschiedene Personen eine öffteters höchst wichtige Sache binnen 3. Stunden völlig zu Ende bringen. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein groser

gentliche Nachahmende, und es ist ihre Schuldigkeit, die Personen und Handlungen so wohl zu bilden, und abzuschildern, daß es den Zuschauern vorkomme, als ob sie nicht falsche, sondern wahrhafte Personen sähen, und nicht erdichtete, sondern wahre

---

ser Herr in so kurtzer Zeit eine Armee versammlen, ins Feld stellen, den Feind überwinden, und siegend nach Hause kehren kan. Es ist sonderlich nicht wahrscheinlich, daß Personen mitten in ihren Beschäfftigungen so künstlich gereimt mit einander reden solten. Mir ist es allzeit lächerlich vorgekommen, wenn ich manchmahl gehöret, daß der Unterthan mit der grösten Demuth von seinem Monarchen sich eine Gnade ausgebeten, der Monarch ihm solche auch ertheilet, und dabey seine Antwort mit vieler Mühe so künstlich eingerichtet, daß sie sich eben auf das vorgebrachte bittende Wort seines Unterthanens reimen müssen. Doch dultet man dieses alles, warum wolte man denn auch nicht zugeben, daß man Personen mitten in ihren Beschäfftigungen singend aufführet, da doch solches noch darzu nicht so gar unwahrscheinlich, sondern in der Natur gegründet ist? Wem ist wohl unbekannt, daß alle Menschen mit einem gewissen Gesang reden? Einen andern Gesang hat ein Franzoß, einen andern ein Italiener, einen andern ein Engelländer, einen andern ein Teutscher, wenn er redet. Ja wir bemercken solches selbsten an unsern eigenen Landsleuten aus verschiedenen Provinzen. Personen singend aufführen, ist also nicht anstößig und nicht wider alle Wahrscheinlichkeit. Die eingeführten Thorheiten aber, daß z. E. der Componist eine Person, die itzo zum Tod geführet werden soll, noch die künstlichsten Cadenzen und anmuthigsten Triller eine lange Zeit schlagen lässet, u. s. f. sind niemahls zu billigen.

re Thaten hörten. Wenn hört man aber die Menschen in ihren Geschäften, und wenn sie ernsthafte Handlungen treiben, singen? Ist es wohl wahrscheinlich im gemeinen Leben, daß jemand, der voll Zorn, Schmertz und Verdruß ist, oder der im Ernste, und nach der Wahrheit seine Geschäfte erzählet, singen könne! Und wenn dieses nicht im gemeinen Leben wahrscheinlich ist, wie kan es auf dem Schauplatze wahrscheinlich seyn, wo man die Natur, und die Wahrheit der Handlungen und Sitten der Menschen, so viel als möglich ist nachahmen soll? Gewiß, wenn man bie Opernbühne recht aufmercksam betrachtet, so wird man weit eher zum Lachen, als zu der geringsten Leidenschaft beweget werden: wenn man diese Leute sieht, welche sich anmassen ernsthafte Personen abzubilden und vorzustellen, die Staatsgeschäfte treiben, Verräthereyen, Anfälle, und Kriege angeben, zum Tode gehen; oder sich beklagen, und ein großes Unglück betrauren; oder andre dergleichen Handlungen vornehmen, und dennoch zu dieser Zeit annehmlich singen, viel gurgelnde Läufer machen, und in größter Ruhe einen langen und angenehmen Triller schlagen? heißt dieses nicht in seinen Wercken und Handlungen das widerlegen und Lügenstrafen, was man in den Worten sagt? wie kan man also sagen, daß man, die Wahrheit und Natur nachahme? wenn man auf diese Art die abwechselnden Unterredungen und Sitten der Menschen vorstellet. Und diese Betrachtungen, welche auch die Tragödien der Alten angenehm würden, wenn sie

auf

auf eben die Art, wie die Unsrigen gesungen worden wären, haben uns allezeit glaublich gemacht, daß man sie gantz anders gesungen; indem man weiß, mit wie vieler Sorgfalt die alte Tragödie die Natur nachgeahmet und abgebildet hat. Die Unwahrscheinlichkeit ist auf unsern Operbühnen noch mehr gewachsen, seit dem man die Arien und Arioso in die Schauspiele eingeführet hat. Ich übergehe die besondere Art der Reime und des Sylbenmasses welche sich niemalhs für das gesetzte Wesen und für die Unterredungẽ der Tragödie schicken werden; ich will nur anführen, daß es allzuunwahrscheinlich ist, wenn man sich vornimmt, wahren Personen nachzuahmen, und hernach ihre ernsthaftesten Gespräche über wichtige Geschäfte mit dergleichen Arien unterbricht: da indessen der andere Sänger müßig und stumm dastehn muß, und genöthiget ist, des andern schöne Melodie anzuhören; wenn die Natur der Sachen und die höfliche Gewohnheit zu reden verlangte, daß er seine angefangne Rede fortsetzen solte. Und wer hat wohl einen Menschen gesehen, der im gemeinen Leben öfters einerley Worte und Gedancken wiederhohlet, wie in den Arien geschieht? Aber was ist lächerlicher, als zwo Personen zusehen, die singend mit einander duelliren? die mit einer angenehmen und ruhigen Arie sich zum Tode bereiten, oder ein grausames Unglück beklagen? Die sich aufhalten, die Musik und Worte dieser Gesänge zu wiederhohlen, wenn die Umstände verlangen, daß sie eilfertig von einander weggehen und nicht die Zeit mit

Plau-

Plaudern verderben sollen? Ohne daß ich mehr Worte mache, wird ein jeder, der diese abgeschmackte Sache erwägt, sehn, wie viel ungereimtes und unwahrscheinliches durch diese Arien und das Singen in die Schauspiele kömmt. 26) Wir dürfen uns also nicht wundern, weñ die neueren Fabeln, so wohl sie auch eingerichtet sind, in den Zuhörern keine Gemüthsbewegung erregen. So viele Unwahrscheinlichkeiten, von welchen die Gewohnheit ist verderbt worden, raube den vorgestellten Affecten den Eindruck und die Glaubwürdigkeit; und dit Länge des Gesanges, nebst den übelangebrachten Arien machen den Affect matt, oder löschen das wenige davon aus, daß ohngefähr anfangs in dem Zuhörer entglom̃en ist. Der scheint nicht im Ernste zu reden der mit so vieler Gelassenheit in einer so gekünstelten Melodie seine Geschäfte, sein Unglück seinen Zorn, seine Absicht beruhiget, und daher kan er das Hertze nicht lebhaft rühren noch bewegen. Ich sage nichts von der Ungereimtheit wegen der Stimme, da die vornehmsten Rollen durch die Discantisten sollen vorgestellet werden, und die Helden des Theaters, an statt eine männliche und grobe Stim̃e zu haben, recht schändlich mit einer weichlichen und weibischen erscheinen. Mitten unter diese so großẽ Fehlern der Schauspiele

26) Es ist nicht zu läugnen, daß der Hr. Verfasser hier vieles anführet, so allerdings bey den Opern muß verbessert werden. Da nun solches wohl geschehen kan, warum wolte man denn das wahrscheinliche vor dem unwahrscheinlichen nicht erwählen?

spiele ist der Zweck der wahren Tragödie, die Leidenschaften zu erregen und zu reinigen, verlohren gegangen. Man erhält diß ordentlich sehr wohl in Tragödien, die gut gemacht sind und ohne Gesang gut vorgestellet werden. Die Erfahrung weiset, daß die Zuschauer aus derselben voll Mitleiden, voll Schrecken, voll Zorn u. voll anderer Gemüthsbewegungē gehen. Gleichwohl denckt man heute zu Tage nicht mehr daran, u. liebt sie gar nicht, nachdem die Musik u. die Opern die Oberhand gewonnen haben. Indessen, wenn man von den heutigen Opern nicht denjenigen Nutzen hoffen darf, den uns diese Art der Dichtkunst bringen solte: so könten sie doch wohl diese ihre eintzige Absicht erhalten, durch den Gesang zuvergnügen? Doch auch hierinn sind sie fehlerhaft, indem man meistentheils sagen kan, daß die Zuhörer dabey mehr Verdruß als Vergnügen empfinden. Das ewige Musiciren ist hieran Ursache, da man aufs wenigste drey, öfters vier, ja fünff oder sechs Stunden zu Vorstellung einer Oper brauchet. 27) Ob gleich die Musik etwas sehr angenehmes ist, so erfähret sie doch einerley Schicksal mit den übrigen angenehmen Sachen, die nur gemacht sind, die Sinne zu vergnügen. Man wird ihrer bald satt. Man wird keiner Speise eher überdrüßig, als des Honigs u. der Milch. Und daß die Musik wie alle Dinge, und alle Speisen Eckel und Uberdruß erwecke, sagt

27) Der Hr. Verfasser hat bishero lauter Fehler erzählet, die gegründet sind, die sich aber von geschickten Componisten gar leicht verbessern lassen.

sagt Aristophanes sehr artig in dem Plutus, den er aus dem Homer genommen hat. Das Ohr, für dessen Ergetzung allein die Süßigkeit der Musik ist, wird davon in kurtzen gantz und gar erfüllet, und hierauf beginnt dieses Süße nach und nach bitter zu werden; weil der Geschmack, indem er so lange einerley bleibet, nicht mehr den Appetit, oder die Bereitschaft der Zunge findet, ihn anzunehmen, und man sich nicht mehr an dem sättigen will, wovon man sich schon mehr als einmahl ersättigt hat. Die wahren Tragödien im Gegentheil, wenn sie gut vorgestellt werden, pflegen die Zuhörer bey der Aufmercksamkeit zu erhalten, und können auch im Lesen keinen Verdruß bringen: weil sie nicht zur Ergetzung des Ohrs, sondern des Gemüths gemacht sind, dessen weiter Raum vieles zu fassen fähig ist; und überdiß, indem sie theils lehren, theils unterschiedliche Leidenschaften erregen, so findet man bey ihnen die Mannigfaltigkeit, die Mutter des Vergnügens. 28) Das Singen der Operisten, hat (man kan es nicht läugnen) viel Verändrungen, aber alle diese Veränderungen schräncken sich ein, einen einzigen Sinn zu ergetzen und zu bewegen und daher entstehet daraus leicht ein Eckel. Daher kömmt es noch, daß man sich sehr selten, oder niemahls zwingen kan, eine Oper durch und durch mit Aufmercksamkeit anzuhören, besonders wenn man sie schon einmahl gehört hat, und noch vielmehr, wenn die Musik oder die Musikan-

28) Dieses alles ist auch bey einer von Fehlern gereinigten Oper vorhanden.

sikanten nicht vortrefflich sind. Nur da nimmt man seine Aufmercksamkeit zusammen, wenn eine schon bekannte Arie soll gesungen werden. Daher kömmt es noch, daß in dem Schauplatze die öffentlichen und privat Spiele, die Mahlzeiten, die Galanterien, und ein beständiges Geplauder der Nachbarn eingeführt sind, da jedweder eine Art sucht, sich die Zeit zu vertreiben, und sich von dem Verdrusse zu befreyen, den die unangenehme und unmäßige Länge der Musik hervor bringt. Wo bleibt denn also die Ergetzung und das Vergnügen unserer so gerühmten Opern, wenn mitten in denselbigen der Zuhörer nöthig hat, sich zu ergetzen, und andre Vergnügungen zu suchen? Die Opern also, da sie dem Volcke nicht viel nutzen, so schaffen sie ihm auch sehr wenig Vergnügen. Ich überlasse es höhern und weisern Aufsehern, den Mißbrauch wegen der übermäßigen Unkosten bey Aufführung dieser musikalischen Stücke zu überlegen, welchen entweder der Hochmuth, oder das Verdienst der Sänger heut zu Tage eingeführt hat. Vielleicht wird zu unserer Endschuldigung das Exempel der Alten genug seyn, welche auf dergleichen Vorstellungen noch vielmehr verschwendeten. Indessen ist schon damahls diese Verschwendung von Vernünfftigen gar nicht gebilligt worden. Nach Plutarchs Gedancken in dem Buche: ob die Waffen oder die Wissenschafften den Atheniensern mehr Ehre gemacht haben? hat ein Spartaner sehr wohl gesagt: Daß die Athenienser sehr unrecht handelten, indem sie ernsthaffte Sa-

chen auf Possen wendeten, und auf der Schaubühne so viel verschwendeten, als zu Unterhaltung grosser Armeen nöthig wäre. Denn wenn man rechnen wolte, was die Athenienser auf die Vorstellung jeder Tragödie gewandt, würde man finden: daß die Bachanten, die Phenizierinnen, die Oedipi, die Medea und die Elektra sie mehr gekostet; als die Kriege so sie wider die Barbarn, für die Freyheit und wegen der Oberherrschafft geführt. Aber was für Fehler und Unwahrscheinlichkeiten bemerckte man nicht in diesen Opern? Dergleichen sind, daß ein und bisweilen zwey Frauenzimmer in Mannskleidern vorkommen, welche niemahls, als wenn es der Poet nöthig hat, für Weibsbilder erkannt werden; so vertraut sie auch mit den Mannspersonen umgehen. Man könte wohl sagen, daß die vorgestellten Personen unsrer Schaubühne einfältige Köpfe und aus der alten Welt wären; indem sie diese Weiberlist weder beym Anhören der Sprache, noch bey Erblickung des Gesichts, noch aus der Leibesgestalt, oder an der Weiberschritten mercketen. Die Bosheit unserer Zeiten ist scharffsichtiger: sie würden den Betrug bald entdecken. Indessen kan es sich auf der Bühne wohl gantz natürlich zutragen, daß ein verkleidetes Frauenzimmer lange Zeit für eine Mannsperson gehalten wird: Denn es sind ja Männer da, welche Weibsblider zu seyn scheinen, und es doch nicht sind. Doch ich fürchte sehr, eine Entschuldigung von die-

ser

ser Art dürffte bey den Gelehrten keinen Beyfall finden; Da man in der Tragödie die ordentliche Gewohnheit der Natur und nicht die Fehler der Kunst nachahmen soll. Das ist auch in diesen Opern nicht wahrscheinlich, daß die bekannteste Person, z. E. ein Sohn, eine Schwester, eine Frau so öffters nicht für die erkannt wird, die sie ist, bloß weil sie die Kleider verändert hat; oder weil sie sich einige Zeit nicht hat sehen lassen. Es gehören grosse Vorsichtigkeit und viele Umstände dazu, wenn das Glücke wahrscheinlich werden soll, daß unsere vertrautesten Bekannten mit uns umgehen, ohne uns zu erkennen. Es ist auch lächerlich, wenn man eine Person sieht, die in einem Garten oder in einem Gefängnisse sagt, daß sie schlafen wolle; und kaum hat sie sich niedergeleget, so ist der gute Schlaf so höflich und bemächtigt sich plötzlich ihrer Augen: obwohl die schwere Gemüthsbewegung, in welcher die Person kurtz zuvor war, ihn nicht eingeladen hatte. Es verstreichen wenig Augenblicke, so kommen die musikalischen Träume hervor, und man hört diese schlafende und träumende Person ihre Pein angenehm absingen, und im Traume eine Person nennen, die von ihr geliebt wird: und der Poet ist so liebreich, und so sinnreich, daß er diese Person gleich darzu kommen läßt. Ich glaube überdiß, daß es denenjenigen, so die Sitten wohl verstehen, unwahrscheinlich dünckt, und folglich lächerlich heraus kommt, wenn in den Opern die Liebhaber sich alle Augenblicke umbringen wollen, weil ihre Liebe nicht

glücklich ist, und wenn so viel Fürsten und Regenten auf der Bühne, der Liebe wegen, mit vielen Vergnügen das Reich verlassen, oder mit ihrem Tode die Grausamkeit des Frauenzimmers zu sättigen suchen. Ich weiß in der That nicht, ob in den alten Zeiten eine solche Gewohnheit geherrschet? Das weiß ich wohl, daß heute zu Tage die Fürsten und Monarchen, wenn sie auch verliebt sind, sich sorgfältig vor dergleichen Raserey in acht nehmen. Auch Maggi versichert mich davon, der bey dergleichen Gelegenheit spricht:

. . . Daß der heiße Trieb, der uns zur Lieb erreget,
Nicht mehr mit alter Krafft ein Königsblut beweget;
Daß der gelaßne Fürst itzt minder Schwäche kennt,
Und ob die süsse Glut in seinen Adern brennt;
Um eine Schöne doch kein Königreich verschwendet:
Daß er den Geist zur Ruh von hohen Sorgen wendet;
Doch das erfrischte Hertz, stets auf sein Ziel gelenckt,
Viel schweiget, wenig weint, und weniger verschenckt.
Die Opfer sincken um, die man der Liebe bringet;
Der Eigennutz ist das, was die Regenten zwinget.

Auch die beständige Gewohnheit ist in den Opern nicht sehr zu billigen, daß die Schaubühne verändert wird: so wohl weil es nicht selten unvorsichtiger

tiger Weise in unwahrscheinliche und unbequeme Oerter geschieht, wo die Personen hingezwungen werden; als auch, weil die Vollkommenheit der Tragödie die Einigkeit des Orts und eine einzige Bühne, so viel als möglich fordert. Wolten wir uns auf ein weites Meer wagen, so könten wir die vielen und abgeschmackten Unwahrscheinlichkeiten betrachten, welche man in den Opern sonst begangen hat, und noch itzt begeht; da würden wir die betrügerischen Aehnlichkeiten der Bildnisse, der Briefe, der Kleidung, der Degen, und anderer dergleichen Dinge finden. Es scheint, daß itzo dergleichen Dinge nicht mehr sehr beliebt sind: ob wohl sie, nachdem sie aus Spanien in Italien gekommen waren, so wohl in Tragödien als in den prosaischen Comödien nicht wenig auf der Schaubühne in Ansehn gestanden. Sonst würde eine lange Ausführung nicht übel angewandt seyn den Mißbrauch dieser Aehnlichkeiten destomehr zu beschämen, welche meistentheils gar nicht wahrscheinlich sind. Man muß also die Menge von Fehlern, von welchen die Opern überschwemmt sind, entweder der natürlichen Unwissenheit einiger Poeten zuschreiben: oder der so sehr verdorbene Geschmack unserer Zeiten verlangt sie; und die Poeten müssen ihm zugefallen die Augen zumachen, und so viel ungereimtes ertragen. Irre ich mich nicht, so kan man endlich schliessen, daß die heutigen Opern als dramatische Gedichte, als Tragödien betrachtet, eine Mißgeburt und eine Vereinigung von tausend Unwahrscheinlichkeiten

 sind.

sind. Das Volck hat von ihnen keinen Vortheil, sondern vielmehr großen Schaden: eben so wenig kan man von ihnen die Ergetzung hoffen, dazu sie doch meistens oder allein erfunden sind. Bey dem allen herrschen diese Opern, und das Volck läufft zusammen sie anzusehen: entweder wegen des prächtigen Ansehens, oder aus Gewohnheit, oder weil die Opern den grossen Herren gefallen, oder in Hoffnung künstliche Musikanten zu hören, oder wegen anderer verborgenen und nicht allzuehrbaren Vortheile. Und wenn sich die Zeiten und der Geschmack nicht ändern, so wird es diese Spiele beständig mit einem so niederträchtigen als ungerechten Beyfalle verehren. 29)

II. Was

29) Man kan die Opern mit der Zeit noch mehr verehren, wenn man abschaffet, was Herr Muratori eben itzt vernünfftig tadelt. Wenn sie so eingerichtet werden, daß sie die Sitten bessern, und die Musik mit dem Innhalt der Worte wohl übereinstimmt, so werden wir einen gedoppelten Nutzen haben. Sie werden nicht nur die Leidenschafften reinigen, sondern uns auch dabey auf eine vernünftige und reine Art vergnügen, und uns also nach der wahren Absicht, die eine Oper haben soll, nützen und ergötzen. An der Möglichkeit wird hoffentlich niemand zweifeln, und wer wolte nicht zugeben, daß man das unwahrscheinliche aufheben, und das wahrscheinliche dagegen erwählen könne? Wenn dieses also geschehen kan, so gehen diejeninigen wohl zu weit, welche wegen verschiedener in den Opern eingerissener Fehler solche gar von der Schaubühne verweisen wollen. Da Herr Muratori

# II.

# Was der berühmte Schurzfleisch von der Musik in seinen Vorlesungen über die Historie der Gelahrtheit angemercket. 1)

Die Künste, so nicht zu den freyen gehörten, wurden auch gemeine Künste genennet.



tori weiter nichts thun wollen, als die in die Oper eingeschlichene Thorheiten nachdrücklich vorstellen, so ist es billig, daß die Operncomponisten seinen Gedancken, da sie gegründet und nützlich sind, Gehör geben und genau überlegen.

1) Diese Anmerckungen sind aus der Schrifft genommen, welche der geschickte Herr Adjunct Wagner in Wittenberg unter der Aufschrifft C. S. Schurzfleischii notitia scriptorum in drey Theilen in 8 heraus gegeben. Es ist hier der Ort nicht zu urtheilen, ob dieses alles des berühmten Schurzfleischens Gedancken sind, oder nicht: So viel ist gewiß, daß diese gantze Schrifft aus dem erwachsen, was er seinen Zuhörern theils in die Feder dictirt, theils solche ihm selbsten nachgeschrieben. Man siehet wohl was aus Schurzfleischens Feder geflossen, aber man muß ihm nicht alles, was seine Schüler unordentlich oder falsch nachgeschrieben, zurechnen. Dem sey nun wie ihm wolle, so halten wir solches vor Schurzfleischens Worte, weil dessen gewesene und noch lebende Zuhörer mich gantz gewiß versichert, daß sie gedächten, sie hörten Schurzfleischen selbsten, wenn sie in diesem Buche läsen. Die Gedancken dieses großen Gelehrten sind in II. Theil p. 9 enthalten, ohne dem andern vorhergehenden, welcher auch hieher gehöret.

Sie gehören wegen ihrer Ausübung nicht zu den freyen Künsten, weil sie ein ieder gemeiner Mann vornehmen kan. [ Daher sagte D. Tabor zu einem Studenten, der zu Straßburg gesungen, der Herr hat zwar schön gesungen , allein er singe hinfort nicht mehr, daß man ihn nicht vor einen Narren halte. Denn es benimmt dem viel Respect ] 2 ) der sich auf wichtige Dinge geleget. [ Ein Spanier würde das nimmermehr thun, daß er auf der Orgel singen solte. ] Die gemeinen Künste sind nicht zur Uebung des Verstandes, sondern des Cörpers angeordnet worden. 3 )

Von

2 ) Was hier und in der Folge mit Klammern eingeschlossen ist, das sind Schurzfleischens Worte selbsten, denn in der gantzen Schrifft kommt bald teutsch, bald latein vor.

3 ) So viel Zeilen so viel abgeschmackte Gedancken findet man hier. Es scheinet, als ob der Verfasser die Musik nicht unter die freyen Künste rechnen wolte, welches einfältig wäre. In der gantzen Welt und zu allen Zeiten hat man solche vor eine freye Kunst gehalten, weil dadurch nicht so wohl der Cörper als vielmehr der Verstand geübt wird, indem viel Geschicklichkeit zur Musik gehöret. Es hat Leute gegeben, die alles haben begreiffen können, nur die Musik nicht, so gerne sie auch gewolt. Es ist also wider alle Erfahrung, daß solche von einem ieden gemeinen Manne solte können vorgenommen werden. D. Tabor mag wohl dazumahl, da er also geurtheilet, ein Narr gewesen seyn. Denn Singen ist nichts thörigtes, und es ist wohl kein einziger gesunder Mensch in der Welt, der nicht in seinem Leben öffters gesungen hätte. Nach D. Tabors närrischen Urtheil wären wir also alle in der gantzen weiten breiten Welt Narren. Man hätte auch wohl schwerlich von dem berühmten Schurzfleisch die thörigte Einbildung, vermuthen

## Von der Natur, Ursprung und Wachsthum der Musik hat Joh. Alb. Bannius geschrieben.

Er hat diese Schrifft an Scriverium, der Griechisch. Sprache Prof. zu Leiden 1637, in 12 heraus gegeben. Es kommen darin theoretische und practische Sachen vor, besonders μελοποίησις, [das Componiren.] S. Franc. Petr. Franckfurter Chronick, die lesenswürdig ist, und kömmt viel von der Musik darin vor, [aber das Latein ist schändlich und erschrecklich.] Die Mönche übertreffen in der Musik fast alle, auch die Cappellisten an Höfen, welche sie vom Kircher gelernet. Die Componisten heisen μελοποιηταὶ [die Triller κρόματα.]

## Die ersten Gründe dieser Kunst leiten sie von Pythagor her, welcher aus den verschiedenen Schlägen und Tonen der Hämmer die Verhältnisse der einfachen Harmonie hergehohlet.

Die Hebräer waren zwar nicht unerfahren in der Musik, aber ihre Musik ist doch sehr schlecht und einfältig gewesen. (Denn Abraham wird schlechte Triller geschlagen haben.) Die demonstrative und genauere leite ich von den Griechen her, welche solche so hochgehalten, daß sie glaubten, niemand sey der Regierung würdig, der sie nicht verstünde, dahero ἄμυσος der allerungeschickteste hieße, der zu gar nichts taugt. Sieh. Halicarnaß. Pythagor ist einmahl vor einer Schmidte vorbeygegangen, und hat aus dem wiederhohlten Schlag der Hämmer einige Proportion erfunden. Ich mache aber einen Unterscheid unter der gemeinen Composition, welche

then sollen, daß Singen den Respect benähme. Die größten Regenten und die tapfersten Helden haben gesungen und singen noch. Einer der größten Monarchen dieser Welt war Carl der grosse. Dieser hat gar offt in der Kirche gesungen, und war ein grosser Kenner der Musik, wie Schurzfleisch hernach selber sagt.

welche die Griechen zuerst gelehret, und unter der richtigern, welche aus den Verhältnissen entspringet, jene bestehet aus Noten, wie Hammerschmids Musik, des Rosenmüllers aber aus der Proportion, (der hat die contraharmonie und die Proportion nicht gewust.) Soll wohl heißen: besser gewust.

Der Vornehmste ist unter den Griechen im Vortrag und Beweißen in der Musik Euclides gewesen, welchen untern den Lateinern Boethius und vener. Beda nachgefolget.

Euclides hat ausser den Anfangsgründen auch ein Buch von den Tonen geschrieben, welches Calvisius von unsern Landsleuten sehr wohl verstanden, der auch den Euclidem in einigen Dingen verbessert, und nach den Gründen des Euclides eine Melodie verfertiget, die bey den Zuhörern ein Erstaunen erwecket. Boethius, ein Römischer Raths Herr, ist im VI. Jahrhundert berühmt und ein grosser Kenner der freyen Künste gewesen, wodurch die genauere Erkänntniß der Musik auf die Lateiner gekommen. Im XII. Jahrhundert hat sie am ersten Beda in Engelland mit Fleiß auszuüben angefangen, hernach ist sie auf uns gekommen. Selbst Carl der große hat ein ungemeines Vergnügen an der Musik gehabt, und gar offt selbsten gesungen.

Im vorhergehenden Jahrhundert hat sich auf solche Joseph Zarlin dergestalt geleget, daß sich die Nachkommen darüber verwundern müssen, der auch die Wissenschafft mit der Ausübung sehr glücklich verbunden. Diesem ist Ath. Kircher unser Landesmann sehr nahe gekommen, welches zu einem ungemeinen Beyspiel dienet.

Zarlin hat ein großes Werck von der Theorie und Ausübung der Musik geschrieben, welches zu Venedig 1589. in F. heraus gekommen. [Dieser hat die Musik recht

recht im Schwange gebracht.] Kircher hat die Musurgie, oder die Kunst des Consoni und Dissoni geschrieben, welche die Composition in einer Zeit von zwey Stunden lehren kan. 4) Er hat mit diesem Werck an dem Kayser Leopold eine Probe gemacht, welcher sehr eifrig auf die Musik war, und vieles von der Geschicklichkeit des Kirchers gehöret, dahero er ihn nach Wien berufen, da dann Kircher den Ruf mit der That erfüllet, und dem Kayser in besagter Zeit diese Kunst gelehret. Zur Belohnung hatte er eine Kette erhalten, die zweymahl um den Hals ging. Er war zu Fulda gebohren. Da er noch ein Knabe war, hieße man ihn, weil er sehr klein war, [das Mäusgen.]

**Ubrigens hat die Musik ihren Wachsthum im X, und XIII. Jahrhundert sonderlich, gehabt. Zu jenem gehöret Guid. Aretinus, ein Mönch, zu diesem ein alter Scribent, der von den musikalischen Tonen geschrieben.**

Der bekannte Guido, ein Italiener, hat es weit in dieser Wissenschafft gebracht. Im XIIII. Jahrhundert, da die Academien in Teutschland ihren Anfang genommen, hat man auch angefangen die Musik auszuüben, so wie man vor diesem [die Meistergesänge] abgesungen. Sieh. Franckf. Chronick.

Ueber-

4) Aus diesem einzigen Satz kan man sicher schliessen, daß Schurzfleisch von der Musik gar nichts muß verstanden haben, indem er unmöglich dergleichen unmögliche Dinge seinen Zuhörern hätte vorsagen können. Es gehören 3 bis 4. Jahr darzu, daß man nur begreiffen lernt, was Composition sey, und Kircher soll es haben in zwey Stunden lehren können. Vermuthlich ist solches unserm berühmten Schurzfleisch von einem Spötter aufgehefftet worden, der gewust, daß er solches zu glauben im Stande sey.

Ueberdiß sind auch noch viele von den Alten vorhanden, die von der Musik geschrieben, als Mart. Capella, Aurel. Augustinus, Isidorus Hispalensis, Vinc. Galiläus, Glarranus, Maioragius, Puteanus, und verschiedene andere.

[Aur. Augustini ist ein schön Buch, Hispalensis geht so hin, ist nicht der besten eins.] Galiläus wird gelobet. Bey den Alten ist die Musik vor einen Theil der Redekunst gehalten worden, daher haben sie phonascos gehabt, welche die Anfänger in der Redekunst erinnerten, wie sie die Stimme erheben, oder fallen lassen solten, sie gaben auch wegen der Geberden Unterricht. Sieh. Draud. Bibl. Classf. catal. libr. mus p. 1203. edit. Francof. 1611,4. 5)

# III.

## Fortsetzung von Herrn Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Im vorhergehenden Theil habe ich nur bloß die Vorrede zu diesem schönen Buche vornehmen können, weil ich verschiedenes, so mich angegangen, beantworten müssen. Nun komme ich

5) Dieses ist es alles was dieser große Historicus von der Musik angemercket. Es ist nicht zu läugnen, daß alles sehr mager sey, und nichts sonderliches in sich halte. Besonders muß man sich verwundern, daß ein so großer Humanist nicht einmahl die alten Griechischen Scribenten von der Musik, die M. Meibom in Amsterd. heraus gegeben, angeführet; Ja man kan fast gar nicht glauben, daß dieser vortreffliche Criticus dieses Buch nicht solte gekannt

ich aber auf das Buch selbsten. Es ist solches in drey Theile eingetheilet. Der erste Theil des vollkommenen Capellmeisters begreifft die wissenschafftliche Betrachtung der zur völlichen Tonlehre nöthigen Dinge.

## Erstes Hauptstück, von einem allgemeinem Grundsatze der Musik.

Der Herr Verfasser sagt der allgemeine Grundsatz der gantzen Musik bestehe in diesen vier Worten:

Alles muß gehörig singen.

Es ist wahr, daß die gantze Musik nichts anders als ein angenehmer Gesang ist, welcher bloß durch die geschickte Veränderung des mannigfaltigen harmonischen Dreyklanges erhalten wird. Wer also das Wort gehörig recht lebendig ausüben will, der muß sonderlich in dem harmonischen Dreyklang eine gründliche überzeigende Einsicht besitzen, welche man nur durch die Weltweisheit und Mathematik erhalten kan, indem die Tone der Musik bestimmte Größen seyn müssen, welche man als Mittel die Leidenschafften zu erregen und zu stillen, gebrauchet.

Zweytes

kannt haben. Was bey sehr vielen Gelehrten eintrifft, das hat auch bey dem sonst so gelehrten Schurzfleisch zugetroffen, nemlich, so bald sie auf die Musik, überhaupt oder nur auf eine zur Musik gehörige Nebenwissenschafft gerathen, so bald sind auch Fehler und Armuth an Wissenschafft vorhanden.

## Zweytes Hauptstück, von den Dingen, die man nothwendig vorher wissen, und zum Grunde legen muß, ehe zur Sache geschritten wird.

Es wird hier gewiesen was Musik heiße, was sie sey, und wie sie eingetheilet werde. Die Definition von der Musik Hr. Matthesons ist diese: **Musik ist eine Wissenschafft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zustellen, richtig in einander zufügen und lieblich heraus zubringen, damit durch ihren Wohllaut GOttes Ehre und alle Tugenden befördert werden.** Der Hr. Verfasser giebt in der Folge von allen Worten dieser Beschreibung Rechenschafft.

## Drittes Hauptstück von Klange an sich selbst, und von der musikalischen Naturlehre.

Da der Hr. Verfasser die Erzeugung des Klanges vorträgt, giebt er viererley Gattungen davon an. Erstlich wenn zwey harte Körper auf einander treffen. z. E. der Hammer und der Ambos, welche einen starcken Klang verursachen. Fürs ander, wenn ein fließender Körper auf einen festen Körper stößet, wodurch ein starckes Getön entstehet. Drittens, wenn ein fließender von einem harten Körper zertheilet und mit Gewalt zertrennet wird, wodurch wir einen scharffen schneidenden Laut empfinden. Endlich, wenn zwey weiche und fließende Körper auf einander

ander stossen, welche ein Knallen und schallen verursachen.

Zur ersten Bewegungsart zählet der Hr. Verfasser alle besaytete Instrumente, die mit Nägeln, Fingern, Bögen, 2c. 2c. gerühret werden, zur andern alle Blasinstrumente, zur dritten alle Instrumente, da die gespannten Sayten die Lufft zertheilen, zur vierten die menschliche Stimme, oder das Singen. *) Der Hr. Verfasser bringet in diesem Hauptstück viele nachdenckliche An-

*) Diese Eintheilung ist nicht gründlich. Die Tone können nur auf dreyerley Art entstehen, nemlich wenn zwey harte Cörper auf einander stossen, wovon einer in eine zitternde Bewegung gesetzet werden kan. Hernach wenn die mit Gewalt zusammengedruckte Lufft schnell sich wieder ausdehnet. Endlich wenn die Lufft, in einen festen Cörper eingeschlossen, von der hineinfahrenden Lufft in eine zitternde Bewegung gebracht wird, oder wenn zwey fliessende Cörper aufeinander stossen. Man siehet deutlich, daß Herr Matthesons zweyte und dritte Art einerley sind, und zu unsrer andern Art gehören. Herr Mattheson kan auch nicht mit Recht die Tone der Blasinstrumente zu seiner andern Art zehlen, indem sie zur vierten Art, oder unsrer dritten Art gehören. Denn die Tone aller Blasinstrumenten werden durch die Krafft der hineinfahrenden Lufft in das Instrument und dem Druck der äussern Lufft gezeuget, und das Instrument thut weiter nichts, als daß solches die Grösse des Tons bestimmet. Die Instrumente, da die gespannten Saiten die Lufft zertheilen, gehören auch gar nicht zur dritten Art Herrn Matthesons. Denn die Sayten thun solches nicht von selbsten,

Anmerckungē bey, weil aber im ersten Band dieser Schrifft schon die meisten stehen, so über gehe ich sie billig. Sonderlich verdienen die Beyspiele, daß die Musik der Gesundheit beförderlich sey, eine Aufmercksamkeit.

## Das vierte Hauptstück, von der eigentlichen musikalischen Gelehrsamkeit, Literatur und Geschichtskunde.

Der Hr. Verfasser beklaget sich mit grossem Recht, daß man in der Historie der Musik noch nichts vollkommenes aufzuweisen habe, und daß in selbiger noch nicht alles gehörig untersuchet worden sey. Printz Walther unter den Teutschen, Doni, Bontempi unter den Welschen, Bonnet, Brossard unter den Frantzosen, wohin eine noch zur Zeit ungedruckte Historie von der Musik eines Domherrns von Tours Hr. Ouvard, und die Schrifft: Les progres de la Musique sous le regne de Louis le Grand, ingleichen Banni, Gerh. Joh. Vossii, Maioragii und noch anderer hier einschlagende Schrifften gehören, haben sich zwar um die Historie der Musik stückweise verdient gemacht. Es muß nun aber

sobald aber solche von was anders gerühret werden, gehören sie zur ersten Art; Wie denn die Tone von Herr Matthesons andern und dritten Art oder von unsrer andern Art gar nicht in die Musik gehören. Man kan auch die Tone der Menschenstimme zu keiner besondern Art zählen, weil sie eben wie die Tone der Blasinstrumente gezeuget werden.

der iemand kommen, der aus diesen allen, was taugliches und vollkommenes im gantzen zu verfertigen im Stande ist. Herr Mattheson selbsten hat zu diesem so nützlichen als kostbaren Bau nicht wenig Materialien, so wohl in den meisten Schrifften von ihm, so die Musik betreffen, als auch in der Ehren-Pforte beygetragen. Ich werde mich auch bemühen in dieser Schrifft so viel möglich mit bauen zuhelffen. Der Hr. Verfasser bemercket auch in diesem Capitel einiger Fehler, die sie in der Historie der Musik begangen. Z. E. Marcus Antonius Cesti, ein Mönch aus dem Kloster zu Arezzo und des Käysers Ferdinands III. Capellmeister, ist nicht der erste, der in Italien eine Oper gemachet und aufgeführet, denn seine erste Oper Oroutea wurde 1649 zu Venedig erst abgespielet, sondern Francesco Beverini, welcher schon unter Pabstes Sixti IV. Regierung 1480. ein Singespiel von Pauli Bekehrung vorgestellet. Imgleichen ist falsch, daß Johann Damascen, insgemein der Sänger genannt, nach Gibels Bericht ein Kayserlicher Schreiber gewesen und zu Damasco ein Mönch geworden, sondern er war würcklicher geheimer Rath eines Saracenischen Fürsten zu Damasco, welcher ihm wegen beschuldigter Verrätherey die rechte Hand abhauen lassen, worauf Damascen in ein Kloster nach Jerusalem gegangen. Des guten Damascens Unglück aber verursachte ein boshaffter Lehrling von ihm, welcher durch vollkommene Nachschreibung dessen Hand seinen Lehr-

meister in erwähnten Zufall stürtzte. Der Herr Verfasser widerleget auch mit Exempeln, daß die alten Römer keine Feinde der Musik gewesen, wie gar viele aus dem Cornelius Nepos schliessen und noch mehrere nachschreiben. Er führet auch von dem Plinius dem jüngern an, daß solcher selbsten gesagt: er freue sich, daß seine Gedichte in die Musik gebracht zu werden würdig geschätzet, und an vielen Orten aufgeführet würden.

## Fünfftes Hauptstück vom Gebrauch der Musik im gemeinen Wesen.

Der Herr Verfasser erweißet hier den Nutzen der Musik im gemeinen Wesen so nachdrücklich, daß es zu wünschen wäre, daß alle Obrigkeit solches mit Nachdencken erwägen möchte. Die Regenten der ehemahligen Republiken in Griechenland haben sich der Musik zum Nutzen des Staats gar wohl zu bedienen gewust, und vom Lob und Nutzen der Musik reden in den Schrifften der Alten und die grösten Weltweisen. Der besonders berühmte treffliche Herr Rollin sagt *) daß unter den Alten hiervon die schönste Stelle im Polybius zu finden **) und lobt auch selbsten die Musik als was treffliches im gemeinen Wesen gar vernünfftig. Der ehemahlige so beliebte und eifrige GOttesgelehrte zu Wittenberg, Herr Wernsdorf, zählet gar klug die Verbesserung der Kirchen Musik mit unter die Vorboten der Reformation, wie

*) T. XI. de son. Hist. anc. p. 169. **) Lib. IV. p. 259.

wie Hecht in Germ. sacr. p. 636. berichtet, und der berühmte Brunnemann, hält sie vor einen wesentlichen Theil des öffentlichen Gottesdienstes *) Allein nichts destoweniger bekümmern sich die allermeisten Gelehrten gar nichts um die Musik, auch so gar die Geistlichen zum theil, welche doch in gewisser Absicht alle wegen ihres Amts die Musik verstehen solten, den Nutzen in Erklärung der heiligen Schrifft zu geschweigen, den der, vor einem andern voraus hat, der die Musik weiß, wie der grosse Kirchenlehrer Augustinus schon angemercket, welcher gesagt: *Die Unwissenheit der Musik verursachet, daß man die heilige Schrifft nicht allzeit verstehen kan,* **) Der Herr Verfasser redet im Verfolg dieses Hauptstückes sehr wohl und eifrig von weltlichen öffentlichen Musiciren, oder den Opern. Er sagt: solche bedürffen einer grossen obrigkeitlichen Ausbesserung, falls sie gute Bürger und tugendhaffte Einwohner machen, und nicht vielmehr zu allerhand Aergerniß, Ueppigkeit sündlicher Galanterie, und Verschwendung Anlaß geben soll. Ich glaube es auch. Denn es ist gantz gewiß, daß die Musik die Sitten bessern und verderben kan. Ich finde auch vor dienlich Herrn Matthesons Gründe hier anzuführen, daß die bey hohen Trauerfällen verbotene Kirchen und Hochzeitmusiken sehr unbillig wären. Seine Worte lauten also:

„1) GOttes Ehre leidet. 2) Der Wohlstand deßglei-

 „chen.

*) Brunem de jure eccles. L. I. cap. 6. membr. 8. n. 1.
**) S. August. T. III. Lib. II. de doctr. Christi.

„chen. 3) Sirach *) redet nirgend von einem gantzen „Trauer-Jahre, sondern nur von einem oder paar Ta- „gen, nimmt auch die Ursache bloß aus dem Wohlstan- „de, und setzt derselben gleich eine wichtigere entgegen. „Aaron und Mose wurden 30. Tage beklaget. 4) Die „Kunst verlischet. 5) Die Orgelwercke verderben. 6 Man „kan ja traurig genug musiciren: so wie die Glocken zu „Leid und Freude dienen, es braucht deßwegen keines „Schweigens. 7) Traurigkeit selbst erfordert Aufmun- „terung und Trost. 8 Mehrentheils ist die Trauer zum „Staat, eitel und erdichtet. 9 Kein Mensch hat Nutzen „davon. 10) Die Musici verliehren an ihren Einkünfften „und Uebungen ein merckliches, und werden hernach de- „sto untüchtiger. 11) Den Hochzeitern ist es eine Tyran- „ney: sie sollen Freude haben; man beraubet sie aber „dessen, was GOtt selbst ihnen hertzlich gerne gönnet und „giebt. 12) Es läufft wider den Gebrauch aller Völcker „13) In hohen Fällen auch wider die Ehrerbietigkeit, so „man dem Nachfolger schuldig ist, über welchen man „sich, wenn er gut ist, mehr Ursache zu freuen, als über „den verstorbenen lange zu betrüben hat.

Ich überlassen einen jeden hiervon nach seiner Einsicht zu urtheilen.

## Sechstes Haupstück von der Geberden Kunst.

Der Herr Verfasser redet deßwegen hier von der Geberdenkunst Hypocritica, weil sie nach Cassiodori Bericht **) eine Art einer stummen Musik ist. Die Pantomimen stellten alles durch bloße Geberden, ohne Singen und Reden vor. Diese Kunst, welche bey den Alten mit Fleiß, sonderlich den Rednern, erlernet wurde, leitet der be-

*) Sir. 38.

**) Cassiodor. Lib. I. uariar. epistol. 20. de Pantomimis.

bekannte Doni von der Rhythmic her, welche sich wieder in drey Gattungen zertheilet, in die Leibeswendungen der Redner, welche die Lateiner Action hießen, in die histrionische, welche zu den Schauspielen gehöret, und stärckere Geberden erfordert, und in die Tanzmäßige, welche von allerhand Schritten und Springen handelt. Ein Componist muß allerdings eine Wissenschafft von den Geberden haben, um dem Acteur seiner Arbeit gute Gelegenheit zu wohlanständigen Geberden geben zu können, und eben so nothwendig ist sie einem Musikus der bey Anführung einer Oper gebrauchet wird. Denn eine solche Person ist ein singender Redner, wie viel aber gute Geberden einem Redner helffen können ist bekant. Man siehet auch im Gegentheil, wie öffters die unartigen Geberden der Sänger bey Kirchen und Trauermusiken bey vernünfftigen Personen einen gar schechten Eindruck haben. St. Bernhard sagt dergleichen Sängern die Wahrheit, wenn er schreibt*) „Mit dem Leibe bin ich zwar auf dem „Chor; mit dem Hertzen hab ich andre Geschäff„te vor; das göttliche Wort singe ich zwar daher, „aber auf den Sinn gebe ich gar keine Acht; mein „Gemüth flattert hin und her, die Kleidung hängt „los am Leibe als wenn sie drauf geschlagen wäre; „die wilden Augen werffe ich bald hie bald dort hin, „um alles auszuspüren was geschiehet. Ach we„he mir, daß ich an eben dem Ort sündige, wo ich „die Sünde büßen und bereuen solte.



*) Cap. XXXIII. de interno dono.

Allein nicht nur bey Kirchen, sondern auch bey Kammer und andern Musiken gehen dergleichen unanständige Dinge vor. Die Worte des Hrn. Verfassers drücken die Sache unvergleichlich wohl aus. Er schreibt. §. 16. dieses Capitels: „Kan „wohl ein aufmercksamer Zuhörer zum Vergnü„gen beweget werden, wenn man ihm beständig „einen Lerm mit dem Tactschlagen, es sey der Füsse „oder der Arme, erreget? Wenn er ein dutzent Gei„ger vor sich siehet, die keine andre Verdrehungen „des Leibes machen, als ob sie böse Kranckheiten „hätten? Wenn der Clavierspieler das Maul „krümmet, die Stirne auf und nieder ziehet, und „sein Antlitz dermassen verstellet, daß man die Kin„der damit erschrecken möchte? Wenn viele bey „den Windinstrumenten ihre Gesichtszüge so zer„reissen oder aufblehen (wobey die Lippen zur „Queerflöte nicht auszuschliessen sind) daß sie sol„che in einer halben Stunde hernach mit Mühe „wieder in die rechten Falten und zur natürlichen „Farbe bringen können.

Wer die Geberdenkunst verstehet, wird dieses alles unterlassen, und vielmehr durch wohlanständige Geberden der Tonkunst nicht wenig Krafft geben. Diese gantze Wissenschafft zielt dahin, daß Geberden, Worte und Klang mit einander vollkommen übereinstimmen sollen, daß des Zuhörers Gemüth beweget, die guten Sitten kräfftig eingeflöset und das Lob GOttes erreget werde. Diese Wissenschafft kommt einem Componisten auch in Verfertigung der Täntze sehr wohl zu statten.

ten. Ueberhaupt ist es nicht gut, daß diese bey der Musik so nöthige Kunst verlohren gegangen, oder wenigstens gar nicht mehr hervor gesuchet wird. Sie würde nicht nur vielen Nutzen auf dem Schauplatz und bey den Rednern, sondern auch bey der Jugend in Erlernung angenehmer und wohlanständiger Leibesstellungen haben. Es ist auch noch zu mercken, daß bey den Alten die Geberdekunst bey den Reden gar offt mit Noten ausgedrucket worden. Man lehrte durch diese Zeichen die Anfänger der Redekunst, wenn sie die Stimme erheben, oder fallen lassen, und wie sie die Geberden dabey einrichten solten, wie Herr Rollin berichtet *) Zu unsern Zeiten ist in dieser Kunst wohl erfahren gewesen, der in seiner Wissenschafft vortreffliche Meister, und ehemahliger Kayserlicher vicecapellmeister, Herr Conti, von dessen unglücklichen Lebensumstand ich den Auszug eines glaubwürdigen Schreibens von Regensburg von 19. Octobr. 1730, welches der Herr Verfasser hier bey bringet, völlig anführen will: „Am 10. Septembr. ist zu Wien der Kayserliche „Compositore di Musica, *Francesco Conti*, vermöge des, vom dasigem Consistorio über ihn erkannten Kirchenbannes, vor die Thür der Cathedral-Kirche zu St. Stephan gestellet worden. „Es hatten zwar Ihro Kayserl. Maj. aus ange-

 „bohr-

*) Rollin Hist. anc. Tom. XI p. 1[illegible]9. la Musique rentermoit l'art de composer et d'ecrire en notes la simple declamation, pour regler par ces notes tant la son de la voix que la mesure et le mouvement du geste, art fort usité chez les anciens, et qui nous est absolument inconnu.

„bohrner höchste Milde, das dreymahlige Stehen
„auf eines gesetzet; nachdem sich aber der Mann
„das erstemahl, im Gesichte vieler hundert Perso-
„nen, sehr übel aufgeführet, als ist derselbe den 17.
„Septembr. zum andernmahl, vor obgedachte
„Kirchthüre, in einen langen, härenen Rock, so
„man ein Bußkleid nennet, zwischen zwölf Ru-
„morknechten, die einen Kreiß um ihn geschlossen,
„mit einer brennenden schwartzen Kertze in der
„Hand, eine Stunde lang gestellet worden; deß
„gleichen auch am 24. dito geschehen soll. Seine
„Speise ist Wasser und Brod, so lange er unter
„der geistlichen Obrigkeit stehet; Nach Ueber-
„gebung aber an die weltliche soll derselbe dem von
„ihm geschlagenen Geistlichen 1000. Gülden
„Schmertzen Geld, und noch alle Unkosten bezah-
„len, so dann vier Jahr auf dem Spielberge sitzen,
„und nachgehends auf ewig aus den Oesterreichi-
„schen Landen verwiesen werden: dieweil er, als
„er zum erstenmahl vor der Kirchthüre gestanden,
„eine so grobe und ärgerliche Unverschämtheit ge-
„braucht. (d.i. dieweil er seine Geberdenkunst auf
„das ärgste angewandt hat.) Vorgemeldter Hof-
„compositeur ist darum zu solcher Strafe ver-
„urtheilet worden, daß er an einen weltlichgeistl.
„gewalthätige Hand geleget, und selbigen mit
„vielen Schlägen übel tractiret hat. Es ist fol-
„gendes Epigramma auf ihn gemachet worden:

„Non ea Musa bona est, nec Musica, compo-
suisti
„Quam Conti, tactus nam fuit ille gravis.

„Et

„Et Bassus nimium crassus, neque consona cla-
„vis
„Perpetuo nigras hinc geris ergo no-
tas.

## Siebentes Hauptstück vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle.

Weil im ersten Band dieser Schrifft schon, wo nicht alles, doch das allermeiste beygebracht ist, so schreite ich zum

## Achten Hauptstück von der Kunst die Melodien aufzuschreiben.

Diese Kunst heisset eigendlich Semeiographia. Aristoxen nennet sie Parasemanticen, auf teutsch: die Notirungskunst. Sie lehret jede Melodie, aus freyer Hand, ohne Vorschrifft richtig aufschreiben. Am ersten soll die Zeichen der Töne Jacob von Sanlecque aufgebracht haben, welcher 1660. im 46. Jahr zu Paris verstorben. Der Herr Verfasser spricht sehr vernünfftig, daß man nun die Zeichen der Töne, und was dabey vorkömmt, nicht mehr verändern dürfe. Ich glaube, daß wenn man es auch noch besser einrichten könte, solches weder möglich, noch zu rathen sey, weil die Art Melodien aufzuschreiben und solche abzuspielen, nun in gantz Europa allgemein ist. In Engelland hat einer Nahmens Franz de la Fond, die gantze Kunst Noten zu schreiben, in seinem Buch A new System of Musik umschmelzen

zen wollen, welchen man aber billig wie Johann Ballhorn, der das A B C zuverbessern gemeinet war, ausgelachet.

## Neuntes Hauptstück von den Tonarten.

Eine Tonart heiset der Umfang und die Ordnung einer Octaven Gattung, darin eine Melodie angefangen, fortgeführet und geendiget werden soll. Die Tonarten haben, der Zahl, Ordnung und Ausübung nach, allerhand Zufälle und Abwechselungen gehabt. Erstlich sollen nur drey Tonarten, die dorische, phrygische und lydische, und unter denselben kein anderer Unterscheid gewesen seyn, als daß der gantze Zusammenhang der ersten um einen Grad tiefer geklungen als der andere, so wie die andere Tonart einen Grad tiefer war als die dritte. Bey dieser Gelegenheit gedencket der Herr Verfasser des Streits, den die Römer mit den Franzosen, wegen des Singens, zu Caroli M. Zeiten gehabt, wo den letztern vorgeworffen wurde, daß sie die Triller, laufende Figuren und gebrochene Noten nicht recht heraus bringen könten, indem sie mit ihren von Natur heisern Stimmen die Klänge mehr in der Gurgel zerdrückten, als aus der Brust herauf führten. *) Wieder auf die Tonarten zu kommen, so ist anzumercken, daß die Erfindung der Vierten, der berühmten Poetin Sappho zugeschrieben wird, weil

*) Tremulas vel tinnulas, siue collisibiles vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere Franci, naturali voce barbarica frangentes in gutture voces potius, quam exprimentes. Io. Launoius de Scholis p. 4.

weil die Lydische Tonart noch zu tief vor ihre zärtliche Stimme, und also eine höhere Tonart nöthig war, welche man nun die Mixolydische nennet. Diese vier Tonarten sind 1400. Jahr, von der Sappho an, bis auf die Zeiten Pabsts Gregorii M. und Kaysers Caroli M. in der Lateinischen Kirche geblieben, da denn die Singart der neuern Griechen eingeführet worden. Mit der Zeit haben die Aeolier und Jonier das ihrige hierzu auch beygetragen, indem die ersten eine Tonart beliebet, die sich höher, A, die andern aber eine solche, die sich tiefer, C, erstrecket, als obige vier. Alle diese Völcker wohneten in dem einzigen, eigentlichen Natolien, oder in der Levant, wohin sich damahls die Musik, als in einen Schutzwinckel der Welt gleichsam verkrochen hatte. Die Jonier hielten sich in der Gegend auf, wo itzt Smyrna lieget; Die Dorier um Halicarnaß, die Phrygier um Troja herum, die Lydier hatten Philadelph und Sardus inne, die Aeolier aber diejenige Landschafft wo itzt Foya liegt.

In der Folge zeigt Herr Mattheson was Faber, Gafor, und Glarean in den Tonarten erdichtet haben. Es ist wahr, wir brauchen alles dieses nicht mehr, doch kan es nützlich seyn, wenn ein Musikverständiger auch die Mängel der Tonarten in den mittlern Zeiten weiß. Was aber die Lage der halben Töne betrifft, so sind solche in der Natur gegründet, indem sich selbst aus dem Wesen der consonirenden Intervallen beweisen lässet, daß keine Musikleiter, oder ein Umfang von

acht

acht Tonen ohne zwey halbe Tone seyn kan, daß doch die Tone der Leiter wohl mit einander übereinstimmten. Da auch eine Leiter anders in das Gehör fällt, wenn die Lage der zwey halben Tone verändert ist, so ist es vernünfftig, daß man derselben Art bemercket und die Tonarten darnach unterscheidet, wenn es auch gleich die Alten nicht solten gethan haben. In unsern itzo gebräuchlichen Tonarten sehen wir vor allen auf den Dreyklang und haben vermittelst der zwölf halben Tone, worin die Octave abgetheilet ist, gedoppelt zwölf Tonarten, nemlich zwölf harte und zwölf weiche.

## Zehntes Hauptstück von der Musikalischen Schreibart.

Die musikalische Schreibart ist eine Zusammenfügung gewisser Klänge, Gänge, Fälle, Zeitordnungen und Geltungen. Sie wird dreyfach eingetheilet, nemlich in den Kirchen, Theatral und Kammerstyl, oder in den Geistlichen, Weltlichen, und Häuslichen. Das hohe mittlere und niedrige kommt in allen diesen drey Schreibarten vor, und ein iedes muß den Umständen gemäß natürlich seyn.

Im 34. §. fängt der Herr Verfasser an vom Kirchenstyl besonders zu reden, und führet denen zu Gefallen die noch keine Missale gesehen, dergleichen an. Siehe Tab. 1. Fig. 1.„ der Schlüssel ist im Tenor und das Zeichen deutet f. an, welches auf der zweyten Linie stehet, also, daß es der Dorische Modus ist. Dieses heiset ein Eingangs-

Vers

Vers oder introitus. Die Gegengesänge nennet man Antiphona; die Stufenlieder Gradualia; die Beantwortungen Responsoria. Bey den Evangelischen sind noch einige Ueberbleibsel dieses Styls vorhanden, als die in hohen Festtagen gebräuchlichen præfationes, die Collecten am Sonntage und in den Vespern, die Absingung der Einsetzungs Worte, das Gloria, das Vaterunser ꝛc. welche vor dem Altar gehöret werden; bey den Catholischen aber trifft man in ihren Stifftern die Menge davon an, absonderlich die 7. Bet- und Singestunden in den Domstifften, Horæ canonicæ genannt,,. Dieser gebundene Styl, der nur einstimmig ist, wurde vor Alters auch der Capellstyl benahmet, wenn nemlich zu solchem unbeweglichen Gesang auch andere Capellstimmen gesetzet wurden.

Der Motetenstyl gehöret auch zum alten Kirchenstyl. Man kan solchen aus Hammerschmidts Sachen kennen lernen. Es kommen darin viel Fugen, Allabreven und Contrapuncte vor. Die ehemahligen Moteten bestundten aus lauter Singestimmen, in den jüngern Zeiten aber hat man den Generalbaß zugelassen, auch dasjenige was die Stimmen singen, durch allerhand Instrumente verstärcket. Doch machen hierbey die Spielende keine Note mehr, anders, oder weniger, als die Sänger, welches ein wesentlicher Umstand der Moteten ist. Das Wort Moteten soll von Motto, welches im Italienischen ein Wort oder Spruch bedeutet, herkommen, weil bey den Moteten

teten nur ein Spruch, oder wenig Worte zum Grund geleget werden. Diese zwey Arten haben nur allein in der Kirche Platz, zu unsern Zeiten aber sind sie billig abgekommen, weil der Text dadurch gar erschrecklich gemartert wird. Die dritte Art, der Madrigalstyl, wird so wohl auf der Schaubühne, und in den Zimmern als in der Kirche gebrauchet. Denn es gehören dahin die Oratorien, Paßiones, Selbstgespräche, Unterredungen, Cavaten, Morgen und Abendmusiken, Cantaten, Arien, und insonderheit die Recitative. Das Wort Madrigale, kömmt von Madrials her.*) Ein Madrigal soll deutlich, fließend, natürlich und nachdrücklich seyn. Die vierte Schreibart, so zum Kirchenstyl gehöret, beziehet sich auf die Instrumente und wird stylus symphoniacus genannt. Diese Schreibart wird nach Beschaffenheit der Instrumente und des Endzwecks verschieden eingekleidet, doch muß überall ein gründliches und ernsthafftes Wesen zugegen seyn. Fünfftens gehöret auch der canonische Styl zur Kirchen Musik.

§. 20. Handelt der Herr Verfasser auch von theatralischen Styl besonders. Zu solchem gehöret erstlich der Dramatische, da man redend singet, und singend redet. Zweytens der Instrument-Styl,

*) Madrigali poco leggiadramente furono prima da' Provenzali chiamati Madrials: perche in cose materiali, ciò è humili et vili communemente s'usavano. La quale è la loro vera etimologia, e non aetre stiracchiate che recano alcuni. Doni, delle Melodie p. 113.

Styl, drittens der Hyporchematische, viertens der Phantastische, funfftens der Melismatische.

Zum Kammerstyl rechnet man erstlich den Instrumentstyl, welcher aber von anderer Beschaffenheit ist, als der Instrumentstyl im Kirchen- und Theatralstyl; Hernach den canonischen, worauf der choraische folget nebst dem madrigalischen, und endlich der melismatische den Schluß machet. Nun folget

# Zweyter Theil,

Darin die würckliche Verfertigung einer Melodie, oder des einstimmigen Gesangs, sammt dessen Umständen und Eigenschafften, gelehret werden.

## Erstes Hauptstück von der Untersuchung und Pflege menschlicher Stimme.

Der Herr Verfasser beschreibet die Phonascie, daß sie sey eine Wissenschafft, die Stimme und ihre Werckzeuge wohl zukennen, in guten Stand zu setzen und darinn zu erhalten, so dann den sinnlichen Unterscheid der klingenden Intervalle mit ihren Eingenschafften im Halse zubemercken u. anzustimmen. Die Stimmen sind veränderlich bey Mannspersonen, denn der Diskant oder Alt der Jünglinge verändert sich bey dem männlichen Geschlecht insgemein in den Tenor oder Baß, welches man mutiren nennet. Hingegen behalten die Frauenspersonen mehrentheils ihre klare Stimmen unverändert, wenn sie gleich Kinder

tragen ausser daß bey angehendem Alter solche etwas tiefer werden. Kircher gibt davon zur Ursache an: weil die Saamengefäße der Töchter den Werckzeugen der Stimme nicht so nothwendig unterworffen sind, als der Söhne ihre: Hingegen sagt der Herr Verfasser: „Daß „bey den Söhnen die starckzunehmende Wärme „und Feuchtigkeiten überhaupt alle Gänge und „Röhren des Leibes erweitern und auftreiben, denen iedoch kein solcher heilsamer Abgang bestimmet ist, als sich bey dem weiblichen Geschlechte „um dieselbe Zeit äussert. Bey Verschnittenen „wird, wie leicht zu erachten, der natürlichen Wärme und Säffte Anwachs und Ausbruch, ein folglich auch die Erweiterung der Röhren und Gänge in der Kehle, als wovon die Erniedrigung des „Tones unwiedersprechlich herrühret, durch frühzeitige Beraubung derjenigen Gliedmassen verhindert, denen alle fruchtbare Feuchtigkeiten „hauptsächlich bestimmmet sind: und zwar ehe „die ausdehnende Krafft dieser letzten sich meldet. Die Werckzeuge der Menschenstimme sind, die Lufftröhre, welche aus Knörpeln bestehet, die Glottis, oder Zünglein, so oben an dem ersten Ringe der Lufftröhre befindlich, die Epiglottis oder Oberzünglein, so über dem Zünglein ist. Die Glottis ist das vornehmste Werckzeug bey der Menschenstimme.*) Wer ein guter Sänger wer-

*) La seule Glotte de l' homme est le plus sonore, le plus agreable, le plus parfait et le plus istue des instrumens, ou pour mieux dire le seul juste dans ce grand nombre des

werden will, muß bey Zeiten solche wohl ausschreyen und sich darzu gewöhnen, daß er lange mit der Stimme anhalten und in einem Athem bald leis bald mittelmäßig, bald starck singen kan. Man muß auch den Ton seine Form durch Hülffe der Glottis, und nicht etwan der Gurgel, Backen oder Zunge geben lernen, welches die Frantzosen chanter de la gorge nennen, u. sehr hassen. Durch vieles Singen wird die Stimme hernach immer besser, worzu überdiß eine gute Tischordnung viel beyträget. Man kan auch die Stimme mit Geträncken und andern hierzu zubereiteten Dingen erhalten.

## Zweytes Hauptstück, von den Eigenschafften eines Musikvorstehers und Componisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muß.

Hierzu rechnet der Herr Verfasser die Wissenschafft der Temperatur und die mathematischen Hülffsmittel in der Harmonic, die Sprachen, als Lateinisch, Französisch, Italienisch, die Weltweisheit, die Singekunst, die Einsicht in die Natur der Instrumente, auf welchen er setzen will, die Gaben der Natur, ein aufgeräumtes Wesen, ein unermüdeter Fleiß, und genaue Erkänntiß der Temperamenten.



des instrumens, soit artificiels, soit naturels. Car tous les autres soit a vent soit a cordes, sont faux, en comparaison de la voix, meme les instrumens les mieux accordes, excepté le Violon seul. Dodart, Memoir de l'Acad. Roy. de Sciences l' An. 1700. p. 338.

## Drittes Hauptstück von der Kunst zierlich zu singen und zu spielen.

Diese Kunst erstrecket sich nicht nur auf die menschliche Stimme, sondern auch auf die Instrumente. Ehe die Regeln dieser Kunst vorkommen, werden erst die Fehler im Singen erwähnet. Der erste ist, wenn durch öfftrers Athem holen die Worte getrennet und die Läuffe unterbrochen werden. Der andere, wenn man schleifet, was abgestossen, und abstößet, was geschleifet werden solte. Der dritte, wenn man die Stimme ein klein wenig über sich ziehet, oder unter sich sincken läßt. Der vierte, wenn man den Text gleichsam in sich schlucket, die Lautbuchstaben dergestalt verändert, daß aus dem a ein o wird, und so weiter. Der fünfte wenn durch die Nase, mit zusammen gebissenen Zähnen oder gar zu sehr aufgesperrten Maule und dergleichen gesungen wird. Der sechste, wenn man die Stimme starck angreifft wo sie sanfft verfahren solte, und hergegen matt klinget, wo sie hell und frisch lauten müßte. Der siebente, wenn falsche Manieren angebracht werden. Nun kommt Herr Mattheson auch auf die Regeln dieser Kunst, von welchen er sagt, daß sich nicht viel gewisses davon sagē lasse, doch könte man unter die besondern gewissen Zierrathen rechnen, erstlich den Accent, oder den Vorschlag, welcher in Franckreich le port de voix heisset.*) Dieser steiget bald auf

*) Le port de voix consiste a nommer Note sur une partie de celle qui la precede, par anticipation de valeur et de

auf, bald ab, und kan bey der Secunde, Terz, Quarte, und Quinte, ja bey nahe in allen Intervallen angebracht werden: hernach den Tremolo oder das Beben der Stimme, welcher nicht mit dem Mordanten, Trillo und Trilletto zu vermischen ist, welche gleichfalls das ihrige zur Ausschmückung des Gesanges beytragen. Ein Trillo bestehet aus zwey Tonen, die aneinander liegen und auf das hurtigste nach einander angeschlagen werden, nicht in einem Zittern der Stimme wie Prinz, Falck und andere unrichtig gelehret, welches man einen Bocks und Schafstriller nennet. Wenn ein Triller auf einem Ton lange aushält, so heisen es die Welschen Tenuta. Manchmahl folgen 5 bis 6. Triller Stufenweise in die Höhe nacheinander, welches die Italiener cadena di Trilli, eine Kette von Trillern benennen. Ferner gehöret zur Zierde des Gesanges Groppo, der so genannte Halbcirkel, circolo mezzo, die Tirata, Ribattuta, Passagio, oder Durchgang, Siehe die Exempel Tab. I. Fig. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

## Viertes Hauptstück von der melodischen Erfindung.

Doni beschreibet solche, daß sie sey: Eine Ersinnung solcher Sangweise, die den Ohren angenehm fällt. Es kommt bey einer musikalischen Erfindung am ersten auf, den Hauptsatz, die



de son, ou par anticipation de son seulement, avant que de la porter au son qui lui est naturel. J. Rousseau, methode pour apprendre à chanter p. 56.

Tonart und den Tact an, worauf eine geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung, und gescheide Schmückung folgen muß. Hierbey können die loci topici aus der Redekunst gute Dienste thun,*) von welchen der erste und andere den größten Vorrath hergeben können. Durch den locum notationis verstehet man in der musikalischen Setzkunst die äusserliche Gestalt und Zeichnung der Noten: da wird man zu unzähligen Veränderungen vornehmlich geführet 1) durch die Geltung der Noten, 2) durch die Verkehrung, 3) durch die Wiederhohlung oder den Wiederschlag 4) durch die canonischen Gänge. Beym loco descriptionis (dem Ort der Beschreibung) kommen vor die Leidenschafften, welche in Noten beschrieben und abgemahlet werden sollen.

Auch haben die loci generis & speciei, totius & partium, ihren Nutzen. Der Contrapunct ist ein genus, oder das gantze Geschlecht in der musikalischen Setzkunst, die Fugen aber sind Species oder Gattungen. Ein Solo überhaupt ist ein Genus, ein Solo auf einer Violin aber eine Gattung Alle musikalische Stücke werden aus Theilen zusammen gefüget, da man betrachten muß, ob sich die Worte, oder die Absicht des Vorhabens, zu einem Solo, zu einem Tutti, zu einem Chor,

*) Solche heisen Locus notationis, descriptionis, generis et speciei, totius et partium, causae efficientis, materialis, formalis, finalis, effectorum, adiunctorum, circumstantiarum, comparatorum, oppositorum, exemplorum, testimoniorum.

Chor, oder zu einem Duett, Trio, und s. f. am besten schicken.

Die Bedürffnisse als allerhand Instrumente, können, wenn sie eine Aehnlichkeit mit der vorzutragenden Materie haben, auch besondern Anlaß zur Erfindung geben.

Causa efficiens, die würckende Ursache, giebt ein vierfaches Hülffsmittel zur Invention an die Hand, wenn man siehet auf die Hauptursache, das Werckzeug, den Antrieb, und den Zufall.*)

Die Materie (causa materialis) ist dreyerley: woraus, worin, und womit. (ex qua, in qua, et circa quam.) Die Materie woraus, betrifft den Klang, die Materie worin, den Text, die Materie womit, die Stimmen, Instrumente, Sänger, Spieler und Zuhörer.

Die förmlichen Ursachen (causae formales) geben den Unterscheid der Sing und Spiel Melodien, derselben Gattungen und Abzeichen an die Hand.

Der Endzweck (causa finalis) ist nächst GOttes Ehre das Vergnügen und Bewegung der Zuhörer.

Der locus effectorum gehöret so fern hieher, wenn man bemercket, wie dieser oder jener Satz eine vortreffliche Würckung in Zimmern oder Sälen habe; der doch hergegen seine Krafft in der Kirche gar verliehret. Auch umgekehrt.

Der locus adjunctorum findet hauptsächlich bey Vorstellung gewisser Personen statt, und



*) Causam principalem, instrumentalem, impulsiuam et accidentalem.

pflegt man dabey auf dreyerley zu sehen, nemlich auf die Gaben des Gemüths, des Leibes und des Glückes.*) -

Wer meint, es liessen sich diese Sachen gar nicht in der Musik vorstellen, der betrieget sich. „Es hat der berühmte Joh. Jac. Froberger Kaysers Ferdinand III. Hoforgenist; auf dem blosen Clavier gantze Geschichte mit Abmahlung der darbey gegenwärtig gewesenen, und Theil daran nehmenden Personen, sammt ihren Gemüths-Eigenschafften gar wohl vorzustellen gewust.„ Der Herr Verfasser sagt, daß er von ihm eine Allemande mit der Zubehör habe, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn, und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden in 26. Notenfällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren geleget sey. Buxtehude, ehemahliger Lübeckischer Organist, hat die Art und Eigenschafften der Planeten in sieben Clavier Saiten vorgebildet. Matthias Weckmann, gewesener Organist zu S. Jacob in Hamburg, hat einst die Worte aus dem 63. Cap. Esaiä so nachdrücklich, dem loco adiunctorum gemäß, componirt und aufgeführet, daß der bekandte L. Edzardi ihm das Zeugniß gegeben: Er habe im Singbasse den Meßiam so deutlich abgemahlet, als wenn er ihn mit Augen gesehen hätte.**)

„Der

*) Adiuncta animi, corporis et fortunae.

**) Es gehöret ein starcker Glaube zu diesen musikalischen Wunderwercken, und eine noch grössere Einbildun

„Der locus circumstantiarum, ist eben der „Gattung als der vorige; doch mit dem mercklichen Unterscheid, das die Umstände der Zeit, des „Orts der vorhergegangenen, begleitenden, folgenden und andrer Sachen dabey in Erwegung „gezogen werden müssen.„

Beym loco comparationis (der Vergleichung) werden ähnliche Dinge mit unähnlichen, kleine mit großen, und so umgekehrt verglichen, wohin auch die Erdichtungen und Prosopopöien gehören.

Aus dem loco oppositorum (der Gegensätze) entspringen unzählige Erfindungen, wenn man die verschiedenen Tackarten, die gegen einander lauffende Bewegungen, das hohe und niedrige, das langsame und geschwinde, das gelinde und hefftige, sammt vielen andern Gegensätzen recht erweget.

Nach dem loco exemplorum (der Beyspiele) kan man sich der größten Componisten schönste Arbeit auf eine vernünftige Art bedienen, so daß man gut nachahmet, nicht ausschreibet.



bildung, wenn man diese Schönheiten selbsten empfinden will. Ich besitze auf diese Art die Schlacht bey Wien zu Ende des vorige Jahrh. in Noten, allein wenn es nicht dabey geschrieben wäre, wenn das Treffen ist, wenn die Türcken fliehen u. s. f. so würde man es schwerlich errathen können. So mags wohl auch bey andern dergleichen Dingen seyn. Es sind mehrentheils, was ich von diesen Sachen gesehen, solche Mahlereyen, da man dazu schreiben muß, was es ist. Es ist auch wohl, wo nicht unmöglich, doch sehr schwer, von dieser Art was hervorzubringen, ohne in das abgeschmackte zu fallen.

Den letzten locum testimoniorum (der Zeugnisse) kan man sich in der Music zu Nutze machen, wenn man ein von andern verfertigtes Lied, das sonst fast iedermañ bekandt ist, als die Kirchengesänge auf gewisse Weise einführet, daß es der vorhabenden Materie zum Zeugnisse und Bekräfftigung diene.

## Fünfftes Hauptstück von der Kunst eine gute Melodie zumachen.

Die Melopöie ist eine würckende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbaren Sätze, daraus dem Gehör ein Vergnügen entstehet. Herr Mattheson ist unstreitig der erste, welcher öffentliche Beschreibungen und regelmäsige Anleitung dazu gegeben. Diese Kunst ist der Grund der gantzen Setzkunst, u. wer in solcher nicht bewandert ist, dem fehlt es warlich am besten, und dem rechten Anfang zum componiren. Die Hauptkennzeichen einer guten Melodie sind, daß sie leicht, deutlich fliessend und lieblich sey. Die Regeln, wie jedes erhalten wird, zeiget der Herr Verfasser umständlich an, weil ich solche aber schon im 6ten Theil dieser Schrifft des I. B. p. 22. 2c. angeführet, so darf ich solche hier nicht wiederhohlen. Die Erläuterung, die der Herr Vefasser bey ieder Regel gegeben, ist so gründlich abgefasset und dabey so viel gutes angemercket, daß künfftig die melodischen Componisten Herr Mattheson vielen Danck schuldig sind, daß er ihnen das Eiß gebrochen.

## Sechstes Hauptstück von der Länge und Kürtze des Klanges, oder von Verfertigung der Klangfüsse.

Was die Füsse in der Dichtkunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Tonkunst vor, drum heisen sie Klangfüsse, weil der Gesang auf ihnen gleichsam einhergehet. Die Krafft des Rhythmi ist bey den Melodien ungemein groß, wovon Gerh. Joh. Voß ein auch den Componisten sehr nützliches Buch geschrieben. Bey dieser Gelegenheit zeiget Herr Mattheson, um die Krafft der Rhythmopöie darzulegen, wie man aus Kirchenliedern allerhand Täntze, und wiederum aus diesen Choralgesänge machen könne. *) Nun wollen wir alle Füsse selbsten vornehmen. Die Zweysylbigen sind, der Spondäus Tab. 1 Fig. 8. welcher aus zwey gleich langen Klängen bestehet, der Pyrrhichius, so zwey Klänge von gleicher Kürtze hat. Fig. 9. Jener wird bey andächtigen und ernsthafften, dieser bey Kriegs und flüchtigen Sachen wohl gebrauchet. Der Jambus bestehet aus einem kurtzen und langen Ton, Tab. 1. Fig. 10. und schickt sich wohl zu mäßig lustigen Dingen. Der Trochäus hat einen langen und einen kurtzen Ton F. 11. kan zwar in satyrischen, doch ziemlich unschuldigen, nicht in ernsthafften und beissenden gebrauchet werden, und wird, sonderlich in Menuetten, mit dem Jambo gerne vermischet. Zu den dreysylbigen Füssen gehöret der Dactylus ist

*) Niemand muß deswegen den Herrn Verfasser solches zur Last legen, ob wolte er die, so zu sagen einmahl geheiligten Melodien entweyhen, und angeben

ist aus einem langen und zwey kurtzen Tonen zusammen gesetzet. F. 12, schickt sich so wohl zu ernsthafften als schertzenden Melodien. Man hat zwey Exempel von diesem Ryhthmo gegeben, wovon bey dem ersten die Vornote richtig zweymahl so lang ist, als eine iede der beyden andern, welches mit dem Fuß in der Dichtkunst übereinstimmet, bey dem andern Exempel aber siehet man schon, daß die Musik unzählige melodische Füsse hervorbringen könne, die in der Poesie keinen Raum finden, indem hier die langen und kurtzen Klänge an ihrem Verhalt, so sehr unterschieden sind, als 3. 1. 2, wobey der letzte im dritten Tact, ob er gleich dem äusserlichen Ansehen nach zweymahl so lang scheinet, als der zweyte oder mittlere; dennoch an seiner innerlichen Geltung wegen des Aufschlages im Tact, eben so kurtz ist. Der Hr. Verfasser erinnert dabey, daß man nicht nöthig habe, sich mit den melodischen Füssen allemahl nach den prosodischen zu richten.*) Der Anapästus ist ein umgekehrter Dactylus und bestehet aus zwey kurtzen und einer langen Note Tab. 1. F. 13. Er wird in lustigen und fremden, wie auch ernsthafften Sachen mit Untermischung anderer Füsse gebrauchet. Der Mollossus hat drey lange Klän-

ben, wie man darnach tantzen köñe; Nein, er will nur zeigen, wie man aus Choralgesängen förmliche abgemessene und wohllautende Melodien verfertigen soll, und so auch umgekehrt.

*) Dieses hat seine Richtigkeit, und kan man z. E. auf einen Dactylum drey gleich lange Noten setzen, auf einen Trochäum zwey Tone von einerley Zeitmaß u. s. f. nur darf man auf einen Trochäum in der Prosodie keinen Jambum in der Melodie se-

Klänge, und schickt sich wohl zu ernsthafften, betrübten und schwermüthigen Umständen. F. 14, Der Tribrachys hingegẽ hat drey kurtze Noten, u. kan zu schertzhafften u. ernsthafften Sätzen dienen. F. 15. Der Bacchius bestehet aus einer kurtzen und zwey langen Noten, Siehe Fig. 16. hat in Fugen von verschiedenen Hauptsätzen sonderlich seinen Nutzen. Der Amphimacer macht eine lange, eine kurtze und wieder eine lange Note. F. 17. Ist zu muntern Dingen geschickt. Der Amphibrachys hat eine kurtze, eine lange, und wiederum eine kurtze Note.*) F. 18. Der Palymbacchius führet zwey lange und drauf einen kurtzen Klang. Fig. 19.

Viersylbige Klangfüße sind Päon der erste, welcher aus einer langen und drey kurtzen Noten bestehet. Fig. 20, und in Ouvertüren und Entreen fleißig gebrauchet wird. Päon der andre, dessen erster Klang kurtz, der Zweyte lang, und die beyden letzten widerum kurtz sind. Siehe Tab. I. Fig. 21. Päon der dritte hat die ersten zwey Tone kurtz, den drittn lang und den letzten wiederum kurtz. Siehe Tab, II. Fig. 1. Päon der vierte, hat die ersten drey Klänge kurtz und den letzten lang. Fig. 2. Alle vier Päones schi-

---

tzen, weñ die Trochäi zumahl nicht aus einsylbigten Worten bestehen.

*) Dieser Klangfuß ist itzo so gar sehr Mode, daß ein Stück nicht schön seyn würde, wo er nicht darinnen wäre. Er hat was eifriges und treibendes an sich und wird offt hinter einander besser auf Instrumenten als in Singesachen gebrauchet, weil sich weder Dactylische noch Jambische oder Trochäische Verse drauf singen lassen.

schicken sich wohl zu Lobgesängen. Epitritus der erste bestehet aus einem kurtzen und dreyen langen Tonen. Fig. 3. Epitritus der zweyte hat einen langen, darauf einen kurtzen und zu letzt zwey lange Klänge. Fig. 4. Epitritus der dritte ist aus zwey langen Tonen, dann einem kurtzen, und endlich einem langen Ton. Fig. 5. und Epitritus der vierte aus drey langen und einem kurtzen zusammen gesetzet. Fig. 6. Jonicus a maiori hat zwey lange und und zwey kurtze Tone. Fig. 7. und Jonicus a minori zwey kurtze und zwey lange. Fig. 8. Antispastus hat den ersten und letzten Ton kurtz die mittlern aber lang. Fig. 9. Der Choriambus hat die ersten und letzten Klänge lang, die mittlern aber kurtz Fig. 10. der Proceleusmaticus hat vier kurtze Tone und taugt gut zu befehlenden und aufmunternden Dingen. F. 11. Endlich sind noch übrig der Ditrochaus, welcher aus zwey Trochäis F. 12. und der Dyambus so aus zwey Jambis bestehet. F. 13. diese 26 Rhythmi können noch auf verschiedene Art ausgedrucket werden, und wenn man 6, 7 bis 8 Tone auf einen Fuß nimmt, und solche nach der Versetzungskunst verändert, so kan man unzählige Klangfüsse hervor bringen.

Zum Beschluß dieses Hauptstückes wird kurtz gezeiget, wie die Verwechselungs Tabellen verfertiget werden, um zu erfahren, wie viele Veränderungen mit gewissen Zahlen und Klängen zu wege gebracht werden mögen. Ein einziges Ding kan sich gar nicht verwechseln lassen; zwey aber

aber zweymahl; drey sechsmahl; vier kan vier und zwanzig mahl versetzet werden; fünf lässet sich hundert und zwanzig mahl verändert u. s. f. die Regel dabey ist: daß ich die Zahl der Dinge mit dem Product der vorigen Versetzungen multiplicire z. E. ich will wissen, wie offt sich sechs Dinge versetzen lassen, so multiplicire ich das Product der vorhergehenden Versetzung von fünf Dingen nemlich 120. mit der Zahl der Dinge 6, so kommt 720. heraus, und so offt können sechs Dinge versetzet werden. Also lassen sich 24. Töne 620. 448;,, 401. 733;, 239. 439; 360. 00mahl versetzen.

Im Capellmeister stehet eine gantz falsche Zahl, und muß solches entweder im rechnen oder drucken versehen worden seyn.

## Siebentes Hauptstück von der Zeitmaaße.

Die Zeitmaß oder der Tact beseelet gleichsam die Musik, und ist zweyerley Art. Eine betrifft die gewöhnlichen mathematischen Eintheilungen, die andere wird, nach Erfordern der Gemüthsbewegungen, nach dem Gehör und dem guten Geschmack eingerichtet. Die ersten heisen die Frantzosen, la mesure ( die Maaß, nemlich der Zeit ) die Italiener la Battuta ( den Tactschlag ) die andere le mouvement ( die Bewegung ) welche die Italiener mit einigen Beywörtern anzeigen, als: affettuoso, con discrezione, col spirito u. s. f. der Unterscheid beyder Arten läßt sich zwar überhaupt und durch das gröbste durch langsam und geschwind

schwind andeuten; allein es finden sich auf allen Seiten sehr viel feine Nebeneintheilungen. Das Hauptwesen des Tacts kömmt darauf an, daß eine iede Mensur, ein ieder Abschnitt der Zeitmaaße nur zwey Theile und nicht mehr habe. Diese nehmen ihren Ursprung aus den Pulsadern, deren auf und niederschläge bey den Artzeneyverständigen Systole und Diastole genennet werden. In der Musik heisset man das Aufheben u. Niederschlagen des Tacts Thesin und Arsin, und da der Auf und Niederschlag sich nicht allemahl gleich verhalten können, so ist die Eintheilung in den geraden und ungeraden Tact entstanden. Die gleich getheilte Mensur hat entweder 2, 4, 6, 12, oder wohl gar 16 bis 24. Glieder, welche man iedoch mit ihren kleinen Gelencken nicht vermischen muß. Der ungerade Tact hingegen hat niemahls mehr denn drey Glieder. In allen gibt es funfzehn gewöhnliche Tactarten: Neun gerade und sechs ungerade.*) Was die innerliche Bewegung der Zeitmaaß anlanget, so hat Jean. Rousseau artige Anmerckungen davon,** welche hier einen Platz verdienen. Er fragt: „Was „ist für ein Unterscheid zwischen dem Tact und der „Be-

*) In meinen Anfangsgründen des Generalbasses sind sie alle angeführet und in Kupfer gestochen vorgestellet. S. 42. 43.

**) In seiner Schrifft, so den Titel führet: Methode claire, certaine et facile pour apprendre a chanter la Musique, welche schon zum viertenmahl aufgeleget worden. Der Verfasser ist ein Frantzösischer Sänger und Violdigambist.

„Bewegung? Antwort: Die Mensur ist ein
„Weg, dessen Ende aber die Bewegung. Gleich„wie nun ein Unterscheid zu machen ist, zwischen
„dem Wege selbst, und dem Ende dahin der Weg
„führet, also ist auch ein Unterscheid zwischen
„Mensur und Mouvement. Und wie die Stimme
„oder der Gesang sich von der Mensur muß leiten
„lassen, also wird hinwiederum der Tact von der
„Bewegung geführet und belebet. Daher
„kömmt es, daß bey einerley Tact die Bewegung
„offt sehr verschieden ausfällt; Denn bisweilen
„wird sie munterer, bisweilen matter, nach den
„verschiedenen Leidenschafften, die man auszudrü„cken hat. Also ist es nicht genug zur Auffüh„rung einer Musik, daß man den Tact, nach sei„nen vorgeschriebenen Zeichen wohl zu schlagen
„und zu halten wisse; sondern der Director muß
„gleichsam den Sinn des Verfassers errathen:
„d. i. er muß die verschiedenen Regungen fühlen,
„welche das Stück ausgedruckt wissen will. Wor„aus denn folget, daß wenig Personen recht zu
„dirigiren vermögen, indem es nur der Verfasser
„selbst, und zwar allein am besten thun kan, weil
„er die Absicht und Bewegung am besten inne ha„ben muß. Hier dürffte mancher vielleicht wis„sen wollen: wobey das wahre Mouvement eines
„musikalischen Stückes zuerkennen sey? allein solch
„Erkänntniß gehet über alle Worte, die dazu ge„braucht werden könten. Es ist die höchste Voll„kommenheit der Tonkunst, dahin nur durch star„cke Erfahrung und große Gaben zu gelangen ste-

„het. Wer inzwischen ein Stück anhöret, das „von verschiedenen Personen heute hie, morgen „dort aufgeführet wird, deren diese das wahre „Mouvement treffen, jene aber dessen verfehlen, „der kan leicht sagen, welches von beyden recht „sey.„

## Achtes Hauptstück vom Nachdruck in der Melodie.

In der Emphatic kömmt hauptsächlich viererley zu betrachten vor. Erstlich der Ton und Nachdruck der Wörter an und für sich selbst. Zum andern die lange und kurtze Aussprache der Sylben, welche man auch den Accent nennet. Drittens die zierlichen Läuffer. Viertens die Wiederhohlungen der Wörter, Sangweisen, Gänge, Fälle und Führungen in der Melodie. Um der Folge willen muß man die Emphasin vom Accent wohl unterscheiden, welcher letzte seine Absicht blos auf die Aussprache, jene aber auf das in dem Wort enthaltene Bild des Verstandes auf die Gemüths-Neigung richtet.

Man muß also erstlich, wenn man einen Text in die Musik setzet, sehen, wo der Nachdruck oder die Emphasis lieget. z. E.

Il Ciel ti fè si bella
Leggiadra Pastorella
Perchè tu sia pietosa; non cruda al tuo
Pastor.

Auf teutsch: Der Himmel hat dich so schön gemacht

macht, angenehme Schäferin, daß du deinem Schäfer Mitleid; nicht Grausamkeit erweisen sollst.

Hier finden sich drey Emphases: auf den Wörtern si, pietosa, und non, wovon die Hauptregel ist, daß sothane Emphasis fast allemahl eine Erhöhung der Stimme in singen erfordert. Die allgemeine Regel aber, so man bey dem Wort Accent zu beobachten hat, ist diese: Daß die dazu gehörige Note lang oder anschlagend seyn müsse. Wobey im Gegentheil anzumercken stehet, daß sich die Emphasis daran nicht bindet; sondern auch auf kurtzen und durchgehenden Noten statt findet. Herr Mattheson hat vier Exempel von schlecht angebrachten Accenten beygebracht, wovon wir zur Probe nur ein eintziges anführen wollen. Siehe Tab. 11. Fig. 14. Ein jeder siehet leicht, daß es hier auf die Zahlwörter vier und ein ankömmt, als auf welchen der Accent samt der Emphasi liegt, und nicht auf das Wort Theil. Wenn nun dieser Fall weder durch Erhöhung noch durch innerliche Geltung ausgedrücket worden, indem die Noten beydesmahl kurtz und ungültig, auch nicht erhaben sind, so würde der Satz wohl dahin zu ändern stehen. Fig. 15. Die Sache kömmt also darauf an: Wo in dem Text, ein Sprachaccent befindlich ist, da muß sich auch unfehlbar allemahl ein Singaccent melden, wo aber die Sylben keinen Accent führen, so kan man dem ungeachtet gar offt in der Melodie einen Anschlag gebrauchen. Was die

Passaggien betrifft, so müssen solche in Singsachen gar nicht lang seyn, den Verstand der Worte nicht verdunckeln, und mit grosser Behutsamkeit angebracht werden. Von den Wiederhohlungen hat man die güldne Regel des Doni zu mercken welcher schreibet:*) „Was die Wiederhohlungen betrifft, so bin ich der Meinung, man könne „sie nicht füglich in unsrer Sprache, es sey auch „welche Versart es wolle, sonst wo gebrauchen, „als in den Fällen, da der Verstand vollkommen „ist, und aufs höchste nur dreymahl.**)

## Neuntes Hauptstück von den Ab- und Einschnitten der Klangrede.

Ich komme hier auf ein so wichtiges Capitel, daß ich Herrn Mattheson viel Glück wegen seiner sehr guten Gedancken wünschen muß. Die Nachwelt ist ihm schon wegen seiner melodischen Regeln verbunden, und hier hat er wahrhafftig sich um solche nicht weniger verdienet gemachet. Er

*) Quanto alle repliche non mi pare, che si possono convenientemente usare, ne meno in nostra lingua in alcuna sorte di Pœsia, se non in clausole di senso perfetto e sino a tre volte al piu. Don. discors. sopra le Melod. p. 113.

**) Diese Regel muß nicht nur in der Italienischen, sondern in allen Sprachen, in denen man singen will, beobachtet werden, weil sie allgemein ist. Denn alle Sprachen sind zu dem Ende entstanden, daß man seine Gedancken andern, die uns verstehen, beybringen will; Viele Wiederhohlungen aber, da der Verstand nicht vollkommen, sind undeutlich: Also sind sie zuvermeiden.

Er ist der erste der mit gutem Erfolg an diese so nothwendige Lehre gedacht. So unverständlich eine Rede ist, da man die Commata und Puncte nicht wohl angebracht, so dunckel ist auch eine Klangrede da solche fehlen. Wie man aber eine wohlgesetzte deutliche Klangrede verfertigen solle, kan die liebe Grammatic, Rhetoric, und Poesie einem Componisten sehr wohl lehren. Viele hundert haben bishero wider dieser Lehre Regeln gefehlet, blos aus dem schädlichen Vorurtheil, daß die meisten Componisten geglaubet, die schönen Wissenschafften hülffen ihnen nichts zu ihrer Kunst. Herr Mattheson saget deßwegen: „ich „zweifle keineswegs, es stecke wohl die rechte Ursa„che der bisherigen Verabsäumung dieser Dinge „in keinem andern Winckel, als in der groben Un„wissenheit und Ungelehrsamkeit der heutigen „Componisten.

Jeder Vortrag bestehet demnach in gewissen Periodis, ein solcher Satz aber wiederum in kleinern Einschnitten bis an den Abschnitt eines Puncts. Aus sothanen Sätzen erwächst ein gantzer Zusammensatz oder Paragraphus, und aus verschiedenen solchen Absätzen wird endlich ein Hauptstück oder Capitel. In der Melodie, als in einer Klangrede brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen Paragraphum, gantzen zusammen und Absatz, welcher gemeiniglich die Schrancken einer Arie einnimmt, und aus verschiedenen kurtzen Vorträgen, wenigstens aus zweyen bestehen und aneinander gefüget seyn muß. Ein Perio-

dus aber ist ein kurtzgefaßter Spruch, der eine völlige Meynung oder einen gantzen Wort-verstand in sich begreifft. Was weniger ist, heiset noch kein Periodus, was mehr ist, nennet man einen Paragraphum, welcher aus verschiedenen Periodis bestehet. z. E.

Klarer Spiegel meines Leidens
Nimm auch meinen Zähren an.
Laß die lispelnde Crystallen,
Sanffte, sanffte niederfallen!
Daß zu deinen Silberwellen
Sich mein Thränen Thau gesellen
Und zu Perlen werden kan.

Ist ein gantzer Paragraphus, der aus drey Periodis bestehet. „Wenn nun viele Arien auf „diese Weiße mit untermischtem Recitativ nach „und auf aufeinander folgen, so wird daraus „eine Cantate, ein Auftritt 2c. welches denn ein „musikalisches Capitel oder Hauptstück heisen mag. „Eine Anzahl aber solcher Capitel zusamen genom-„men, wie in einem Oratorio, in einer Paßion, oder „in einer theatralische Handlung machen ein Buch „u. so weiter. Die Erkänntniß eines Periodi ver-„bindet mich ehender keinen förmlichen Schluß „in der Melodie zu machen, als bis der Satz aus „ist. Die Erkänntniß aber eines Paragraphi „verbietet mir irgend sonstwo, als am Ende des-„selben, einen gäntzlichen Schluß anzubringen. „Beyde Schlüsse sind förmlich; der erste aber ist „nicht gäntzlich.

Quinctilian will haben, daß ein Periodus

oder

oder Satz so eingerichtet sey, daß er den Verstand vollende, deutlich und vernehmlich, nicht unmäßig lang sey, auf daß man ihn im Gedächtniß halten könne.*) Die höchst nöthige Regel Isidors hiervon stehet schon Musikl. Bibl. 1. B. 6. Th. S.30. Der Kayser August und Horatz waren eben dieser Meinung. Der erste ermahnete die Agrippine, sie solte nicht verdrüßlich (daß ist nicht weitläufftig) schreiben.**) Der andere sagt: man muß kurtz seyn, damit der Vortrag fließet, und nicht mit lästigen Worten die Ohren ermüden.***)

Nun folget das Comma, welches Isidor ein Theilgen des Satzes, (particulam sententiæ) nennet. Dieses hält auf, wie Lipsius sagt,****) und ist zur Deutlichkeit in der Melodie so wohl nöthig als in einer Rede, wenn es auch gleich keine Singsachen sind, als da solche vornehmlich auch

 an

*) Ut sensum concludat, ut sit aperta et intelligi queat, non immodica, ut memoria contineri queat.

**) Opus est dare te operam ne moleste scribas. Suet. Octav. c. 86. Tacit. annal. 4.

***) Est breuitate opus, ut currat sententia, neu se impediat uerbis lassas onerantibus aures. Hor. L. 1. S 10.

****) Lipsius hat eine epistolam de distinctionibus geschrieben, und Putean ein Sytagma von eben denselben, welche erstere dem letztern beygedrucket worden, und ein paar nützliche hieher gehörige Schrifften sind. Putean war selbsten ein Musicus, wie dessen Musathena bezeuget, Lipsius aber, dessen Nachfolger im Professorat zu Löwen Puteanus war, sagte selbsten von sich: er habe ingenium docile et capax, excipio musicam. vid. Lips. epistol miscell. Centur. III. epist. 87.

an allen solchen Orten seyn müssen, da sie im Texte vorhanden. Man kan es mit einer oder zwey Achtelspausen oder mit einer Viertelspause, auch nach Beschaffenheit des Tacts mit einer Pause von einem halben Schlag ausdrücken. Doch ist es nicht allzeit nöthig durch Pausen die Commata vorzustellen, indem solches auch durch gewisse natürliche Stimmfälle geschehen kan. Z. E. Tab. II. Fig. 16. ist bey der fünften Note Hertz, ein Comma, ohne daß eine Pause nöthig ist.

Da nun ein Comma ein klein Gelencke heisset, so ist hingegen Colon ein gantzes Glied. Die Mittelstelle aber zwischen einem Commate und Colon vertritt das Semicolon, welches sich bey solchen Ausdrückungen findet, die eine Absonderung, einen Gegenstand, oder etwas bedeuten, das sich auf was anders beziehet. Bey dem Semicolo muß man schon einen grössern Einschnitt machen in der Melodie, als bey dem Commate. Ein Colon, welches einen grössern Theil der Rede begreifft und einen vollkommenen grammaticalischen Verstand hat, leidet einen noch etwas längern Aufschub, und ob gleich keine gäntzliche Endigungs cadenz, doch eine verlangende Ruhe (clausulam desiderantem.) Es ist solches bey Anführung einer Ursache, einer Würckung, einer Erzehlung, eines Beyspiels und dergleichen vorhanden. Die Exclamationen und Fragezeichen sind gleichfalls in der Melodie auszudrücken, und zwar mehrentheils durch erhöhete Tone, doch leidet solches nach Beschaffenheit der Umstände eine Ausnahme.

nahme. Das Punct wird durch eine förmliche Cadenz, und das letzte am Ende durch einen gäntzlichen Endigungs Schluß im Hauptton angedeutet.

# IV.

# Exercitationum musicarum theoretico practicarum curiosarum septima de Sexta maiore,

Das ist:

## Siebente curiose musicalische Wissenschafft und Kunstübung von der Sexta maiore, allen teutschgesinnten Liebhabern musikalischer Wissenschafften zu fernern Nachdencken, und besserer Ausübung vorgestellet von Wolfgang Caspar Prinzen, von Waldthurn, der Reichs-Gräfl. Promnitz. Capell-Music bestallten Dirigenten und Cantore, zu Sorau. Franckfurt und Leipzig in Verlegung Joh. Christoph Miethens,

1689.

Drey und ein halber Bogen in Quarto.

Die grosse Sexte hat ihren Nahmen von der Stelle, die sie einnimmt, wenn man von einen Ton dieses Intervalls zum andern zählet, T. 11.

Fig. 17. und wird zum Unterscheid der kleinen Sexte, die große genennet, weil sie um einen halben Ton größer ist als diese. Sie heisset auch Hexachordum maius, Sexta perfecta, und tonus cum diapente. Ihre Definition ist: Die große Sexte ist eine unvollkommene Consonanz, so in zwey Tonen bestehet, da der größere gegen den kleinen sich verhält wie 5. zu 3. daß sie eine Consonanz sey wird also erwiesen: Man verbinde die große Sexte und kleine Terz mit einander, also:

g. = 5.
e. = 6.
G. = 10.

Weil nun hier e mit dem einẽ Ton der Octave G, g, nemlich dem hohen g, übereinstimmet, und also die kleine Terz eine Consonanz ist, wie schon im 5ten Theil 1. B. p. 37. erwiesen worden, so muß auch e mit dem andern Ton der Octave übereinstimmen, nach dem bekannten Lehrsatz: Was mit einem Ton einer Octave übereinstimmet, muß auch mit dem andern Ton derselben Octave übereinstimmen, Sieh. 1. B. 3ten. Theil. p. 44. Da nun G, e, die große Sexte ausmachen, und übereinstimmen, so ist es unmöglich, daß sie nicht übereinstimmen solten, nach dem ersten Grundsatz der Weltweißheit: Es ist unmöglich, daß eine Sache zugleich seyn und auch nicht seyn könne. Es ist derowegen die große Sexte eine Consonanz. W. z. E. Eine unvollkommene Consonanz aber ist sie, weil sie nicht mehr zum harmonischen Dreyklang

ge-

gehöret, und von dem Einfachen schon ziemlich entfernt. Prinz führet mit den Alten zur Ursache ihrer Unvollkommenheit an 1) weil die Grössen ihrer Töne 5 und 3. zusammen genommen 8 ausmachen, und die Zahl 6 überschreiten, in welcher doch die Alten alle gute Harmonie allein zu seyn glaubten. 2) weil keine große Sexte in der vielfachen Proportion bestehet. 3) weil die Diadromi nicht ohne Verwirrung vereiniget werden. 4) weil sie daß Gehör nicht so wie eine vollkommene Concordanz vergnüget. 5) weil die Natur, wenn man den grössern Ton auf einem Instrument von vielen Saiten anschläget, den kleinern Ton nicht von selbsten hervor bringet.

Im reinen Diatonischen Geschlecht sind drey Gattungen dieser großen Sexte:

D E F G A H

F G A H c d

G A H c, d, e,

Nach unsern Musikleitern aber von zwölf halben Tonen sind fünf Gattungen der großen Sexte:

H c d e fis gis.

D E F G A H.

C D E F G A.

F G A H c, d.

Dis F, G, A, H, c.

Nach

Nachdem eine Leiter gestimmet ist, können wohl mehr Gattungen heraus gebracht werden. Worzu aber soll es helffen?

Zusammen gesetzte große Sexten haben wir auf unserm Clavier drey

5 : 3
2 : 1

10 : 3 = c: a. erste zusammengesetzte grosse Sexte.

5 : 3.
2 : 1.

10 : 3.
2 : 1.

20 : 3. = c: ā. zweyte zusammengesetzte große Sexte.

20 : 3
2 : 1

40 : 3 = c: $\bar{\bar{a}}$. dritte zusammengesetzte große Sxte.

Die Lehrsätze von diesem Intervall sind folgende:

Erster Lehrsatz. Die große Sexte kan nicht in zwey gleiche Intervalle in Zahlen getheilet werden. Die Ursache ist, weil ihre Zahlen 5, 3, keine Quadratzahlen sind. In Linien kan es durch Erfindung der mittlern proportional Linie geschehen, wodurch aber zwey Intervalle entstehen, welche wir in unserer Musik nicht gebrauchen können.

Zwey-

Zweyter Lehrsatz. Die große Sexte wird arithmetisch und harmonisch in die Quarte und große Terz getheilet. Der Beweis ist diese Rechnung:

5. 4. 3.

20. 15. 12.

4. 3. 5. 4.

In der harmonischen Theilung stehet die Quarte unten, und die große Terz oben, in der arithmetischen ist es umgekehrt.

Dritter Lehrsatz. Wenn die Differentialgröße der großen Sexte, in zwey gleiche Theile getheilet wird, so ist ein Theil derselben die Differentialgröße der Quarte, der andere die Differentialgröße der großen Terz. Z. E. die Saite A B Fig. 18. Tab. 11. ist in fünf Theile getheilet, und wenn man also bey c einen Steg untersetzet, so muß A c zu der gantzen Saite A B eine große Sexte klingen. Also ist die Differentialgröße c B. Wenn nun diese in dem Punct d in zwey gleiche Theile getheilet wird, so entstehet aus c, d, die Differentialgröße der Quarte, denn A, c, verhält sich zu A, d, wie 3 zu 4, welches die Verhältniß der Quarte ist; und aus d, B, die Differentialgröße der großen Terz; denn A, d, verhält sich zu A, B, wie 4 zu 5, welches die Verhältniß der großen Terz ist. W. z. E.

Vier-

Vierter Lehrsatz. Die große Sexte wird zusammen gesetzet aus zwey großen Tonen, zwey kleinen Tonen, und einem großen halben Ton. Der Beweiß ist gegenwärtige Rechnung:

| | |
|---|---|
| 9 : 8. | großer Ton. |
| 9 : 8 | |
| 10 : 9 | |
| 10 : 9 | kleiner Ton. |
| 16 : 15 | großer halber Ton. |
| 81. 64. | |

45 = 810 : 576 = 32

450 = 25 : 16 = 288

400 : 240 = 5 : 3. die große Sexte.

Fünfter Lehrsatz. Die große Sexte ist um einen kleinen halben Ton größer als die kleine Sexte. Man ziehe von der großen Sexte einen kleinen halben Ton ab, so bleibet die kleine Sexte:

5 : 3
24 : 25.

120 : 75 = 8 : 5. die kleine Sexte.

Sechster Lehrsatz. Die große Sexte übertrifft die Quinte um einen großen Ton. Denn wenn von der großen Sexte ein gantzer Ton abgezogen wird, so bleibet die Quinte:

5 : 3.

5 : 3.
9 : 10.

45 : 30. = 3 : 2 die Quinte.

Siebenter Lehrsatz Die große Sexte ist eine umgekehrte kleine Terz. Denn wenn man die kleinere Größe von G, e, verdoppelt, nemlich e, so kömmt die Proportion der kleinen Terz heraus, welche ist 6 zu 5, also:

E. G. e.
6. 5. 3.

Nun folget eine Aufgabe: Eine jegliche gegebene Zahl also zu theilen, daß die beyden Theile eine große Sexte machen.

## Auflösung.

1. Die vorgegebene Zahl sey 72. Wenn nun diese Zahl in zwey Theile soll getheilet werden, die die Verhältniß der Sexte gegen einander hahaben, so nehme man die Zahlen der großen Sexte 5 und 3 zusammen, welches 8 ausmachet.
2. Mit dieser Zahl 8 zertheile man die vorgegebene Zahl, wodurch 9 herauskommet.
3. Mit diesem Product wird nun iede Größe der grossen Sexte 5 und 3 multipliciret, da denn 45, das Maaß der grösern Saite und 27 das Maaß der kleinern Saite entstehet.

Auf dem Monochord wird die große Sexte also gezeiget: Man theilet eine iede vorgegebne Saite in fünf gleiche Theile, so wird alsdenn die gan-

ze

tze Saite A, B zu A c, eine große Sexte klingen, Fig. 18. Tab. 11. oder wenn man zwey gleich lange und dicke Saiten, iede in fünf gleich Theile theilet, und bey der einen in c einen Steg untersetzet, und mit einander anschläget, so wird sich auch die große Sexte hören lassen.

Man kan auch eine vorgegebene Saite in acht Theile theilen, z. E. H I, bey K einen Steg untersetzen, so müssen vermöge der Verhältniß, 5 zu 3 K I zu H K auch eine große Sexte klingen; Denn H K verhält sich zu K I wie 5 zu 3, welches die Verhältniß der großen Sexte ist. Siehe Tab. 11. Fig. 19.

Wenn man zwey der Dicke, Länge und Materie nach gleiche Saiten mit Gewichten einziehet, so daß an die Saite A B ein Gewichte E von 9 Pfunden, an die ander Saite C D aber ein Gewichte F von 25 Pfunden angehänget wird, so muß auch nothwendig die große Sexte entstehen. Siehe Tab. 11. Fig. 20. Das Gewichte E hat den $\frac{9}{25}$ der Schwere des Gewichts F. u. das Geweicht F hat $2\frac{7}{9}$ der schwere des Gewichts E. Wem dieser Vortrag dunckel scheinen solte, der schlage nur im 1 Band, im fünften Theil p. 47 die Erklärung davon auf.

Was den Sitz der großen Sexte anlanget, so ist solcher nicht in den sechs ersten Stufen der arithmetischen Fortschreitung enthalten, wohl aber die harmonisch getheilte Sexte.

1. 2. 3. 4. 5.

Von

Von der Ausübung der Sexte in der Composition sind folgende Regeln zu mercken:

Die große Sexte kan so wohl durch Stuffen als Springe nacheinander fortgesetzt werden. Durch die Stuffen geschiehet es entweder durch gantze oder halbe Töne, welches letztere sonderlich bey traurigen Dingen wohl angebracht wird.

Ihre Auflösung kan in alle Consonantzen und Dissonanzen geschehen, wenn solches nicht verdeckte und offenbahre Quinten und Octaven verhindern. Prinz setzet hinzu, sie könne nicht in die kleine Terz gehen, und gibt ein Exempel Tab. 2. Fig. 21. zu unsern Zeiten aber braucht man diesen Gang ohne sich daran zu stoßen, daß es in vorigen Zeiten nicht erlaubet gewesen Ich sehe auch nicht, wie man solches gründlich verbieten könne.

Prinz setzet auch Fig. 22 und 23. Tab. 2 unter die unerlaubten Gänge, welche aber doch meines Erachtens nach Beschaffenheit der Umstände können gebrauchet werden, sonderlich F. 23. welcher Gang öffters von unsern Componisten gesetzet wird.

Was die Dissonanzen betrifft, so wird die grosse Sexte mehrentheils in die Secunde Quarte und Septime aufgelöset.

# V.

## Weiland Herrn Carl Joh. Friedrich Haltmeiers, Sr. Königl. Großbrittannischen Majest. Hoforganistens zu Hanover, Anleitung: wie man einen Generalbaß, oder auch Handstücke, in alle Töne transponiren kōñe, zum Druck befördert von G. Ph. Telemann, MusikDirectore in Hamburg. Hamb. gedruckt bey Johann Georg Piscator. 1737. in 4. *

### Anleitung zum transponiren.

Das Transponiren ist heut zu Tage so nothwendig, daß ein General-Baßist wenig gelten, oder manche Musik unterbleiben würde, wenn er nicht damit umgehen kan. Denn wie offt träget es sich zu, daß blase-Instrumente zum vorhandenen Claviere nicht stimmen, oder daß

* Ich habe meinem Versprechen gemäß, daß ich nützliche kleine musikalische Schrifften in diese Bibliothek gantz und gar mit meinen Anmerkungen eindrucken lassen wolte, hiemit erfüllen, und diese wohlgerathenen und nöthigen Gedancken des sel. und ehedem geschickten Organisten Haltmeiers völlig einrücken wollen. Sie betragen ohne die Zuschrifft an des sel. Verfassers Frau Mutter A. W. Haltmeierinn, gebohrne Korttinn, nur vier Blätter und eine Quartseite, halten aber doch so viel gutes in sich, daß ein Musikverständiger zu seinem Vortheil die völlige Kunst zu transponiren daraus erlernen kan.

daß ein Sänger nicht hinlängliche Töne hat, die Höhe oder Tiefe einer Cantata zu erreichen? Wobey denn kein anderes Mittel übrig, als den Baß zu transponiren. Solches aber ist von nicht geringer Schwierigkeit, und bedarf einer sehr fleissigen Uebung. Jedoch vermeinen wir in gegenwärtigem kleinen Umfange einen Weg zu zeigen, wodurch man mit desto wenigerer Mühe dazu gelangen könne. Es werden insonderheit vier Stücke zum transponiren erfordert:

1) Eine genaue Kenntniß von sieben der musikalischen Schlüssel, als: Tab. III. des Diskant- n. 1. des hohen Alt- n. 2. des Alt- n. 3. Tenor- n. 4. Violinen- n. 6. hohen Baß- n. 7. und Baß-Schlüssels n. 8. Des Frantzösischen Violinen- n. 5. und tiefen Baß-Schlüssels n. 9. sind wir hierbey nicht benöthiget.

2) Eine reife Erfahrung in den Modis und deren ordentlichen Bezeichnung, wovon wir hier zwo Figuren mittheilen. Siehe Fig. A. und B. Tab. III. Wo die Schlüssel b erfordern, schreiten wir mit lauter Quarten-Sprüngen fort: Tab. III. Fig. A.

| Dur | | | | Moll | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| F | hat | 1 | b | D | hat | 1 | b |
| B | -- | 2 | b | G | hat | 2 | b |
| Dis | -- | 3 | -- | C | -- | 3 | -- |
| Gis | -- | 4 | -- | F | -- | 4 | -- |
| Cis | -- | 5 | -- | B | -- | 5 | -- |
| Fis | -- | 6 | -- | Dis | -- | 6 | -- |
| H | -- | 7 | -- | Gis | -- | 7 | -- |
| E | -- | 8 | -- | Cis | -- | 8 | -- |

Hier so wohl, als bey den nächst erscheinenden Kreutzen haben allemahl zween Modi einerley Bezeichnung, als: F dur und D moll; B dur und G moll; G dur und E moll; D dur und H moll; u. s. w. Wenn also der eine Modus bekannt ist, dem kan der andere nicht schwer fallen. C dur und A moll, sind mit Fleiß weggelassen worden, weil sie weder b noch Kreutz mit sich führen. Wo die Modi mit Kreutzen bemercket sind, da bedienen wir uns der Quinten-Sprünge: Tab. III. Fig. B.

| Dur | | | | Moll | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| G | hat | 1 | Kreutz | E | hat | 1 | Kreutz |
| D | -- | 2 | -- | H | -- | 2 | -- |
| A | -- | 3 | -- | Fis | -- | 3 | -- |
| E | -- | 4 | -- | Cis | -- | 4 | -- |
| H | -- | 5 | -- | Gis | -- | 5 | -- |
| Fis | -- | 6 | -- | Dis | -- | 6 | -- |
| Cis | -- | 7 | -- | B | -- | 7 | -- |
| Gis | -- | 8 | -- | F | -- | 8 | -- |
| Dis | -- | 9 | -- | C | -- | 9 | -- |

**Beyläufig ist hier zu gedencken: daß wir b und Kreutz, so viel deren zu einer Octave gehören, jederzeit nur einmahl in die musikalische Treppe gesetzet haben, an Statt, daß andere solche Zeichen oben oder unten zu verdoppeln pflegen; Tab. III. Fig. C. welches aber überflüssig.**

**Drittens ist es nützlich, die sämtlichen Cadentz- oder zum Schlusse einleitende Noten in allen vier Stimmen zu wissen. Tab. IV. Es giebt deren vollkommene und unvollkommene, und zwar in**

jeder

jeder Octave zwölfe. Diskantisirende vollkommene sind: Tab. IV. Fig. A. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Altisirende: Fig. B. Tenorisirende: Fig. C. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Bassirende: Fig. D. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. Unvollkommene Diskantisirende sehen so aus: Tab. V. Fig. 1. Altisirende: Fig. 2. Tenorisirende: Fig. 3. Bassirende: Fig. 4.

Viertens hat man die Natur des ✱, b, ✚ und ♮ wohl zu beobachten, wozu folgende Erinnerung dienen mag: Ein ✱ erhöhet um einen halben Ton, ein b aber erniedriget um eben so viel: Fig. 5. Zwey ✱✱ erhöhen um einen gantzen Ton, hingegen zwey b b erniedrigen um so viel: Fig. 6. Ein ♮ nimt ✱ und b weg, und setzet die Note wieder in ihren natürlichen Stand. Fig. 7. Das ✚ bedeutet so viel, als ✱✱, und hat mit diesen vorhin gemeldete Eigenschafft. Wenn ein ♮ nach ✚, (✱✱) oder nach b b, vorhanden, so machet es die folgende Note nicht gantz natürlich, sondern nur zur Helfte: Fig. 8.

Wir nehmen nunmehr ein kleines Exempel zum Muster vor uns, welches wir durch alle Töne führen wollen. Den Grund dazu leget der Modus C dur: Tab. V. Fig. A. Cis dur mit ✱. Die Schlüssel, Noten und Zeichen in der Mitte sind hier so beschaffen, wie vorhin. Allein die ✱ machen die Veränderung. Tab. VI. Fig. B. Cis dur mit b. (C) Auch hier haben die Noten eben die Gestalt wie bey C dur. Jedoch durch die ver-

änderten Schlüssel und durch die b kömt Cis dur heraus. Es könte die Frage entstehen: ob es besser sey, Cis dur mit ✕ oder b zu zeichnen? Das erste ist allerdings leichter, aber auch eines General-Bassisten Schuldigkeit beydes zu wissen. Wegen der obern Schlüssel im Alte ist zu mercken, daß sie darauf folgende Noten eine Octave höher zu nehmen sind, gleichwie der hohe Alt, als das Fundament, eine Octave tiefer gespielet werden muß.

Voriges Cis dur mit b, jedoch mit andern Zeichen in der Mitte. (D). Diß Exempel ist darum wiederholet worden, damit man, wenn sonst dergleichen Bezeichnungen vorkommen sollten, sich in die ♮ desto besser schicken lerne. Wir wissen inzwischen dem Erfinder dieser Figur nicht viel Danck, daß er uns damit bereichern wollen, sintemahl ein ✕ nach einem b, und ein b nach einem ✕ eben dieselben Dienste gethan hätte. Es ist Schade, daß derjenige, so das grosse doppelte ✕ eingeflicket, uns nicht auch mit einem verdoppelnden Zeichen von bb, wozu etwa ein grosses B dienen können, beschencket hat.

D dur. (E) Die obersten Noten lassen sich abermahls eine Octave höher, wie die untersten eine Octave niedriger, hören.

Dis dur mit b (F) Tab. VII. In diesem Tone bleiben alle Schlüssel, wie sie stehen. Mit ✕ und ♮ sind wir nach unserer ersten Absicht verfahren, daß wir nemlich diese Bezeichnungen

in

in allen Exempeln so lassen wolten, wie sie bey Modo C stehen.

Dis dur mit ♯. (G) Daß dieses nicht so gut, als voriges, ist handgreiflich. Denn was drey b verrichten können, dazu bedarf man keiner neun ♯. Es mag aber zur Uebung mit da stehen. Die Noten bleiben hier alle in ihrem Stande, wie bey Fig. E.

E dur mit ♯. (H) Hierbey ist keine Anmerckung nöthig.

E dur mit b. (I) Diß Exempel könte auch wohl einen greisen Practicum erschrecken, und wird es ein jeder mit dem vorhergehenden halten. Es ist aber auch nur darum angebracht, damit man sich alle Bezeichnungen gleichgültig vorstelle. Eben deßwegen hat uns noch einmahl gefallen, in der Mitte, an Statt des erst erwählten ♯, ein ♮ zu setzen. Die Noten in den obern Stimmen können entweder so wie sie stehen, oder auch eine Octave höher, gespielet werden; allein diejenigen in der untern sind eine, oder zwey, Octaven tiefer anzubringen.

F dur. Tab. VIII. (K) Die Noten in den obersten Zeilen können bleiben wie sie stehen, oder auch eine Octave höher gespielet werden, in der untersten aber sind sie eine oder zwo Octaven tiefer zu nehmen. Hier zeiget sich, daß ein ♯ die Stelle des ♮ vertreten könne.

Fis dur mit ♯. (L) Der obere und mittlere Schlüssel können bleiben, der untere aber wird genommen, wie vorhin.

Fis dur mit b. (M) Beyderley Bezeichnungen sind gut, besonders aber die letztere. Denn, betrachtet man die Tone: Dis, B moll, ꝛc. so erhellet, daß sie b am liebsten leiden. Dagegen scheinen, in Ansehung H dur, Gis moll ꝛc. die ✱ natürlicher zu seyn. Die obern und mittlern Noten greife man eine Octave höher, wie die untern eine tiefer.

G dur. Tab. VIII. Fig. N. Hier wird mit der Höhe und Tiefe, wie vorhin, verfahren.

Gis dur mit ✱. Tab. IX. Fig. O.

Gis dur mit b. Tab. IX. Fig. P.* Oben bleiben die Noten, unten aber trit man zwo Octaven niederwärts.

A dur. Tab. IX. Q. Man spielet dieses, wie vorher gedacht.

B dur. Tab. IX. R. Die beyden obern Zeilen steigen eine Octave höher, die untere aber sinket eine niedriger.

H dur mit ✱. Tab. X. Fig. S. Nicht anders gehet man hiermit um. H dur kan auch mit b bezeichnet werden, wie beym Fis dur mit b zu sehen. Doch das Verfahren mit ✱ ist viel deutlicher. Hier haben wir, an Statt des ♮ ein b setzen wollen.

H dur

* Es ist hier zu erinnern, daß man bey P. in der Kupfertafel, die 4 b, so bey dem andern Tact vorn wieder vorstehen solten, weggelassen, um den Platz zu ersparen, welches auch bey Fig. G und H, Tab. VII. und Fig. L und M, Tab. VIII, und Fig. P. Tab. IX. zu mercken ist.

H dur mit b Tab. X. (T) Wer unter diesen beyden Bezeichnungen jene erwählet, der irret nicht. * ENDE.



(*) Die Anmerckung, wie man sich nun in Abspielung eines transponirten Generalbasses dieser Anweisung bedienen solle, ist zwar nicht mit Worten, doch in der That, gesaget. Nemlich es ist leicht zu errathen, daß, wenn man einen Generalbaß aus den C dur, einen halben Ton höher und aus dem Cis dur spielen will, man sich in Gedancken vorstellen muß, ob stünden würcklich sechs Kreutze vor, so wie Cis dur bezeichnet wird. Wäre im Gegentheil das ganze Stück aus Cis dur gesetzet, und der Generalbassist sollte aus C dur accompagniren, und einen halben Ton tiefer transponiren, so ist es ein leichtes sich einzubilden, ob stünde gar kein Kreutz vor.

Wäre das Stück aus dem D dur, und der Baß soll einen halben Ton höher und aus Dis dur gespielet werden, so kan man sich einbilden, es stünden neun Kreutze vor, so wie Diß dur mit Kreutzen bezeichnet wird, Tab. II. Fig. B oder, welches leichter ist, man stellet sich in Gedancken vor, ob stünde nun würcklich das Zeichen des hohen Alts vornen an, ordentlich mit drey b, wie Diß dur, bezeichnet. Sollte aber der Baß aus dem D dur einen halben Ton tiefer gespielet werden, aus Cis dur, so bildet man sich in Gedancken ein, ob stünden nun fünf d vor, Tab. III. Fig A. cis dur.

Wenn ferner der Generalbaß aus Dis dur gehet, und man will solchen aus E dur spielen, so stellet man sich vor, ob stünden statt der drey b, nun drey Kreutze vor, will man solchen aber einen halben Ton tiefer abspielen aus D dur, so bildet man sich ein, ob stünde nun das Altzeichen vor, nebst zwey Kreutzen, cis und fis.

Wenn ein Generalbaß in E dur gesetzet ist, und man will solchen aus F dur abspielen, stellet man sich vor, ob stünde würcklich das hohe Altzeichen mit einem b

vor,

vor, wobey ein vor allemahl zumercken, daß, wenn man sich hoher Tone Zeichen einbildet, man nichts destoweniger die Tone in der ordentlichen Tiefe des Basses greiffen müsse. Will man hingegen solchen Generalbaß aus Dis dur spielen, so bildet man sich statt der drey Kreutze drey b davor ein, da denn das Baßzeichen bleibet.

Ist ein Generalbaß aus F dur gesetzet, und man soll solchen aus Fis dur abspielen, so muß man sich vorstellen, ob stünden sechs Kreutze vor, die zur Bezeichnung des Fis dur gehören, so ist die Sache richtig. Soll aber dieser Baß einen halben Ton tiefer in E dur transponiret werden, so bildet man sich das Altzeichen mit Kreutzen ein.

Ist ein Baß aus dem Fis dur gesetzet, und man soll ihn aus dem G dur spielen, einen halben Ton höher, so stellet man sich das hohe Altzeichen mit einem Kreutz vor, soll er im Gegentheil einen halben Ton tiefer aus F dur gespielet werden, so bildet man sich statt der sechs Kreutze ein eintziges b ein.

Wenn ein Baß aus G dur, einen halben Ton höher, aus Gis dur, gespielel werden muß, so hat hat man statt der zwey Kreutze sich acht einzubilden, so wie Gis dur bezeichenet wird, Tab. III Fig. B. oder man kan sich, welches vielleicht einigen leichter ist, das hohe Altzeichen mit vier b vorstellen. Soll er aber einen halben Ton tiefer, aus Fis dur, gespielet werden, so kan man sich sechs b, statt des einzigen Kreutzes einbilden, Siehe Tab. III. Fig. A. Fis, oder, welches gewöhnlicher, man stellet sich das Altzeichen mit sechs Kreutzen vor.

Wenn ein Baß aus Gis dur mit 8 Kreutzen bezeichnet, einen halben Ton tiefer aus G dur, gespielet werden soll, so darf man nur statt der 8 Kreutze sich eins einbilden, ist aber der Baß mit vier b statt der acht Kreutze bezeichnet, so stellet man sich das Altzeichen mit einem Kreutz vor. Soll dieser Baß einen halben höher aus A dur sich hören lassen, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit drey Kreutzen ein, wenn er mit acht

Kreu-

Kreutzen bezeichnet, stehen aber vier b vor, so bleibet das Baßzeichen, und stellet man sich nur statt der vier b drey Kreutze vor.

Ist ein Baß aus A dur, aus Gis dur abzuspielen, so stellet man sich statt der drey Kreutze vier b vor; Ist er aber aus B dur zu spielen, so stellet man sich das hohe Altzeichen mit zwey b vor.

Soll ein Baß aus dem B dur ins A dur transponiret werden, so darf man sich nur das Altzeichen mit drey Kreutzen vorstellen, soll er aber aus dem H dur, einen halben Ton höher, gespielet werden, so darf man nur statt der zwey b sich fünf Kreutze einbilden.

Wenn ein Generalbaß, aus dem H dur in B dur zu transponiren ist, so muß man sich statt der fünf Kreutze zwey b vorstellen. Ist solcher aber einen halben Ton höher, aus dem C dur zu spielen, so bildet man sich das hohe Altzeichen ohne Kreutz und b ein. Soll endlich ein Baß aus dem C dur, einen halben Ton tiefer, aus dem H dur gespielt werden, so stellt man sich nur das Altzeichen mit fünf Kreutzen vor.

Ich habe nun durch die gantze Octave gewiesen, wie man verfähret, wenn man einen halben Ton höher oder tiefer transponiren soll; Nun will ich auch zum Beyspiel nur etliche Tone anführen, wie man sich die Sache leicht macht, wenn man einen gantzen Ton höher oder tiefer spielen muß.

Wenn ein Baß aus C dur gehet, ich ihn aber doch aus D dur spielen soll, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit zwey Kreutzen ein. Muß dieser Baß aber aus dem B dur gespielet werden, einen Ton tiefer, so stelle ich mir nur das Altzeichen mit zwey b vor.

Ist ein Baß aus dem Cis Dur, einen gantzen Ton zu transponiren, und aus Dis Dur, zu spielen, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit neun Kreutzen, wie Dis dur mit Kreutz bezeichnet wird, ein, wenn der Baß mit Kreutzen bezeichnet ist. Stehen aber vor solchen fünf b vor, so stellet man sich das hohe Altzeichen mit drey b vor. Soll im Gegentheil dieser Baß

aus

aus Cis Dur einen gantzen Ton tiefer aus H Dur gespielet werden, so bildet man sich in Gedancken das Altzeichen mit fünf Kreutzen ein, wenn der Baß mit Kreutzen bezeichnet ist; Stehen aber vor diesem Baß fünf b, so stelle ich mir H dur mit sieben b im Altzeichen, oder H dur mit fünf Kreutzen im Violinzeichen vor.

Bey einem Baß aus D dur in C dur transponirt stellet man sich nur das Altzeichen ohne Kreutz und b vor, soll er aber aus E dur, einen Ton höher gespielet werden, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit vier Kreutzen ein.

Bey einem Baß aus Dis dur in Cis dur transponiret, stellet man sich das Altzeichen mit fünf b vor. Sollte aber allenfalls Dis dur mit neun Kreutzen bezeichnet seyn, so bildet man sich statt der neun Kreutze fünf b ein. Ist dieser Baß aus dem Dis dur in F dur zu transponiren, so stellet man sich das hohe Altzeichen mit einem b vor.

Ein Baß aus E dur in D dur transponiret hat das Altzeichen mit zwey Kreutzen vor sich; Muß er aber in Fis dur transponirt werden, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit sechs Kreutzen ein. So kan man leicht auch die Bäße aus dem übrigen Tonen der Octave einen gantzen Ton höher oder tiefer abspielen.

Ein Baß aus F dur eine kleine Terz tiefer in D dur transponirt, hat das Violinzeichen mit einem Kreutz vor sich, wird er aber eine kleine Terz höher transponirt in Gis dur, so bildet man sich das hohe Altzeichen mit acht Kreutzen ein.

Ein Baß aus G dur eine kleine Terz tiefer in E dur transponirt hat das Violinzeichen mit vier Kreutzen vor sich; wird er eine kleine Terz höher in B dur transponirt, so stellet man sich das hohe Baßzeichen mit zwey b vor. Nun wird man sich auch in das übrige leicht finden können.

Wird ein Baß eine große Terz tiefer transponirt, z. E. aus A dur in F dur, so hat er das Violinzeichen mit einem b vor; ist er aber eine große Terz höher aus Cis

dur

dur zu spielen, so bildet man sich das hohe Baßzeichen mit sieben Kreutzen ein. Man kan sich auch das Discantzeichen mit fünf b vorstellen.

Ein Baß, eine Quarte tiefer transponirt, z. E. aus B dur in F dur, hat das Tenorzeichen mit einem b vor sich, wird er eine Quarte höher transponirt in Dis dur, so bildet man sich das Diskantzeichen mit drey b ein.

Ein Baß, so drey gantze Tone tiefer oder höher transponiret wird, z. E. aus H dur in F dur hat statt der fünf Kreutze in Gedancken das Tenorzeichen mit einem b vor sich.

Soll ein Baß eine Quinte tiefer, als er gesetzet ist, gespielet werden, z. E. ein Baß aus A dur soll aus D dur sich hören lassen, so stellet man sich das Diskantzeichen mit zwey Kreutzen vor, soll man ihn aber eine Quinte höher aus E dur vernehmen, so bildet man sich das Tenorzeichen mit vier Kreutzen ein.

Dieses wird hoffentlich genug seyn, daß ein jeder practischer Musikverständiger daraus begreiffen kan, wie er einen ieden vorgegebenen Generalbaß aus einem ieden ihm aufgegebenen Tone spielen könne. Doch hätte ich bald vergessen, auch von dem Moll Ton ein Wort zu sprechen. Es hat aber mit solchem eben die Bewandniß wie mit den Dur Tonen. Man kan nemlich durch Vorstellung anderer Zeichen einen Baß aus einem ieden vorgegebenen weichen Ton spielen. Z. E. Ein Baß aus dem E moll soll aus D moll gespielet werden. Man bildet sich also das hohe Altzeichen mit einem b ein, so kan gethan werden, was man verlanget. Es ist auch zumercken, daß in der Transposition öffters in Gedancken das Kreutz in ♮, und das ♮ in Kreutz verwandelt wird; Es müssen ingleichen zum öfftern b mit ♮ und ♮ mit b verwechselt werden, welches bey geringer Uebung gar bald kan erlernet werden.

Endlich ist noch anzumercken übrig, wie man sich verhalten soll, wenn in einem Baß verschiedene Zeichen vorkommen. Es ist leicht zuerachten, daß man sich alsdenn bey solchen auch wieder andere Zeichen

einbil-

einbilden müsse, wenn man sich statt des Baßzeichens ein anderes vorgestellet. Weil aber bey den Bässen mehrentheils nur das Tenor und Altzeichen vorkommt, so will ich in Ansehung solcher Regeln geben, wie man verfährt, wenn man einen Baß transponirt.

I. Wenn man sich statt des Baßzeichens das Tenorzeichen einbildet, so wird das in solchem Baß vorkommende Tenorzeichen zum hohen Altzeichen, das Altzeichen aber zum Diskantzeichen.

II. Wenn man sich statt des ordentlichen Baßzeichens das hohe Baßzeichen einbildet, so wird das in solchem Baß vorkommende Tenorzeichen zum Altzeichen, das Altzeichen aber zum hohen Altzeichen.

III. Wenn man sich statt des Baßzeichens das Violinzeichen einbildet, so wird das in solchen Baß vorkommende Tenorzeichen zum hohen Baßzeichen, das Altzeichen aber zum Tenorzeichen.

IV. Wenn man sich statt des Baßzeichens das Altzeichen einbildet, so wird das in solchem Baß vorkommende Tenorzeichen zum Diskantzeichen das Altzeichen aber zum Violinzeichen

V. Wenn man sich statt des Baßzeichens das hohe Altzeichen einbildet, so wird das in solchem Baß vorkommende Tenorzeichen zum Violinzeichen, das Altzeichen aber zum Französischen Violinzeichen,

VI. Wenn man sich statt des Baßzeichens das Diskantzeichen einbildet, so wird das in solchem Baß vorkommende Tenorzeichen zum Baßzeichen, das Altzeichen aber zum hohen Baßzeichen. Es ist schon erinnert worden, daß bey dergleichen Fällen die Tone in ihrer ordentlichen Höhe gegriffen werden müssen.

Nun muß ich meine Gedancken von Nutzen der Kunst zu transponiren noch eröfnen. Dieser ist so klein, daß ich noch zweifle ob es überhaupt der Mühe werth sey solche zuerlernen. Denn wenn eine gute Musik, da man zuvor sich deswegen zubereitet, gemacht werden soll, so müssen die Stimmen und Instrumente alle in ihrer natürlichen Ordnung bleiben des Wohlklangs wegen

und

# VI.

## Beschreibung der Augenorgel, oder des Augenclavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat; aus einem Französischen Briefe übersetzet von Telemann. Hamb. gedr. mit Piscators Schrifften. 1739. *

Meine

und ist also keine Transposition nöthig. Ja man muß sie, so viel möglich vermeiden; weil leicht in Ansehung der andern Tone durch die Versetzung eine Disharmonie entstehen kan, wenn die Instrumente nicht besonders wohl deswegen gestimmet und temperiret worden. Es ist also nur im Fall der Noth, und wenn es schlechterdings nicht anders angehet. Ob es also gleich ein künstliches Flickwerck ist, so kan es doch zu Zeiten gut, ja unentbehrlich seyn. Weil es also doch nöthig und viele ein großes Geheimniß daraus machen, ja gar bisweilen deswegen vor halbe Hexenmeister angesehen seyn wollen, so habe ich hier um so viel mehr alle Vortheile entdecken sollen, ie weniger daraus zu machen ist. Diese gantze Kunst bestehet also hauptsächlich darinn, daß man durch Hülffe der verschiedenen Schlüssel, der Kreutz und b, einen ieden vorgegebenen Ton durch alle zwölf halbe Tone einer ieden Octave durch die Einbildung verrücken kan.

Noch eins muß ich sagen, wegen des Exempels im Generalbaß, so der seel. Haltmeier Tab. VII. Fig. A angegeben, und so offt wiederhohlet. Dieses könnte reiner und besser seyn; indem die Griffe zur vierten und fünften Noten, c, f, ingleichen zur 9ten und 10ten Note verdeckte Octaven in sich enthalten. Es wird also wohl die Verbesserung Tab. X. Fig. V. tauglicher seyn.

* Die so die Schönheiten der Natur lieben, haben Ursach unsern berühmten Herrn Telemann zu dancken, daß er

## Meine Leser!

Es haben nicht wenige meiner Freunde mich angefrischet, einen Entwurf vom gegenwärtigen Zustande der Musik in Paris dem Drucke zu übergeben. Ich war um so viel mehr

---

ihnen eine so artige Erfindung bekannt gemacht. Es ist gewiß, das die Farben eine Gleichheit mit den Tonen haben, und die Vermischung der Farben mit den Vermischungen der Tone überein kommen. Es fragt sich nur: welche Farben kommen mit diesen oder jenen Tonen überein. Dieses ist noch nicht gewiß ausgemachet. Der berühmte Herr Castel giebt blau zum Grund aller Farben an, und vergleichet solche also mit der Octave, als dem vollkommensten Intervall, aus welchem alle andere entspringen. Weil aber noch kein richtiger Beweis vorhanden, daß blau der Grund von allen andern Farben wäre, so ist es allerdings noch ungewiß. Ich halte die rothe Farbe zur Zeit vor die vollkommenste, und zwar um folgender Ursache willen. Es ist bekannt, daß alle Farben von verschiedener Brechung der Lichtstrahlen entstehen und alle Tone aus den verschiedenen Vibrationen der Luffttheilgen herkommen. Je mehr nun eine Farbe in Ansehung der gebrochnen Strahlen mit den Vibrationen eines Tons übereinkömmt, ie ähnlicher scheinet solche Farbe mit jenem Ton zu seyn. Nun ist aus aus der Optic bekannt, daß bey blau die Strahlen weit mehr gebrochen sind, als bey roth, und aus der Musik weiß man auch, daß bey der Octave die Luffttheilgen sich viel weniger als bey der Quinte brechen. Drum ist roth eher mit der Octave als blau zu vergleichen, welches hingegen der Herr Pater Castel umgekehret. Ich bin also zur Zeit noch überzeuget, daß ich auf meiner Generalbaßmaschine die Farben nach der Natur der Tone recht eingerichtet, als woselbst sie also auf einander folgen. Roth

mehr dazu geneigt, als ich im verwichenen Jahre Gelegenheit gehabt, solche genau kennen zu lernen, und daselbst die Geschicklichkeit so vieler fürtrefflichen Meister und Meisterinnen zu bewundern, mithin vermeinte ich den Vorurtheilen, so man hin und wieder gegen die Französische Musik heget, einigermassen dadurch abzuhelffen, wenn ich sie, als eine kluge Nachahmerinn der Natur, in ihrer wahren Schöne darstellete. Allein die enge Zeit hat bisher meinem Vorhaben Grentzen gesetzet, aber doch nicht verhindert, einen guten Theil davon zu Papiere zu bringen, welcher, mit dem Ueberreste, dereinst das Licht zu sehen bestimmet ist. Da mir inzwischen von einem werthen Freunde ein Schreiben aus Paris zu Händen komt, so von einem Instrumente handelt, dergleichen bisher noch nicht gefunden worden, und woran, ob es gleich noch unvollkommen war, ich mich sowohl, als an der Scharffsinnigkeit und Höflichkeit dessen Erfinders, persönlich ergetzet, so habe solches Schreiben, gleichsam als einen Vorgänger meiner obgedachten Absicht, dem Leser übersetzt vorlegen wollen, in Hoffnung, keinen Mißfallen damit zu erwecken.

Vor

orange, gelb, grün, blau, indigo, violet, roth. Bey einer andern Gelegenheit will ich dem Hr. Pater Castel noch mehr Einwürfe wegen seiner Ordnung der Farben machen; Vielleicht aber giebt er derweil der gelehrten Welt einen demonstrativen Beweis von solcher Ordnung, dann will ichs auch glauben.

Vor etwa zwölf oder dreyzehn Jahren machte der Herr Pater Castel die ersten Begriffe von seiner Augenorgel oder seinem Augenclavicimbel in den Zeitungen des Parisischen Mercurs bekannt. Es blieb nicht bey einer blosen Hirnbeschäftigung, als welche er von neun bis zehn Jahren her von sich abgelehnet, sondern nach Verlauf solcher Zeit brachten ihn einige Freunde dahin, daß er zur würcklichen Ausführung schritte, womit er denn, ohne den Handwerkern Dank zu wissen, beynahe zu Ende gelanget ist; und machet er sich so wenig aus diesem Werke, daß, da es einmahl im Stande, er dessen Einrichtung einem jeden zeiget, und dem, der es verlanget, das ganze Geheimniß davon entdecket.

Solches bestehet hauptsächlich in der Octave, oder in den Stufen der Farben. Hiervon aber begreiffen geschickte Musici mehr, als Mahler, die jenes nicht sind. Denn es ist Musik, und nicht Schilderey.

1) Es gibt einen vesten Stammton, den wir C nennen wollen; es gibt eine veste, tonische und gründliche Farbe, die allen Farben zum Fundament dient; und das ist Blau.

2) Man hat drey wesentliche Saiten oder Klänge, die, von diesem Stamtone abhangend, mit ihm eine vollkommene und ursprüngliche Zusammenstimung ausmachen: c, e, g; man hat drey ursprüngliche Farben, welche, vom Blau abhangend, aus keiner andern Farbe zusammengesetzt sind, und die andern alle hervorbringen. Blau, Gelb, Rot. Blau ist der Grund, Rot die Quinte, und Gelb die Terzie.

3. Es finden sich fünf tonische Saiten: c, d, e, g, a, und zwo natürliche halbtonische: f und h; es finden sich fünf tonische Farben, worauf sich gemeiniglich die übrigen beziehen: Blau, Grün, Gelb, Rot, Violet, und man hat zwo zweydeutige: Aurore und Violant,* die der berühmte Herr Newton unrecht für Orange und Indigo angiebt.

4) Aus fünf gantzen und zween halben Tonen entstehet die so genannte Diatonische Treppe: c, d, e, f, g. a, h; ebener-

* Man sehe folgende 6te Nummer am Ende.

Gleichermassen entspringen aus fünf völligen und zwo halben Farben die natürlichen Stufen der auf einander folgenden Farben: Blau, Grün, Gelb, Aurore, Rot, Violet, Violant. Denn das Blaue leitet zum Grünen, welches halb blau, halb gelb, das Grüne leitet zum Gelben, das Gelbe zum Aurore, welches goldgelb, Aurore zum Roten, das Rote zum Violet, so zwey Drittel vom Roten gegen ein Drittel vom Blauen hat, und das Violet leitet zum Violant, das mehr blau, als rot, ist.

5. Die gantzen Tone theilen sich in halbe. Die fünf gantzen Tone der Treppe, mit ihren zween natürlichen halben, machen zwölf halbe Tone aus: c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, as h; es gibt zwölf halbe Farben, deren, nach der Mahler Geständniß und sonst aus erweißlicher Ursache, nicht weniger, nicht mehr, seyn können: Blau, Celadon, Grün, Oliven, Gelb, Aurore, Orange, Rot, Carmesin, Violet, Agath, Violant. Denn das Blaue führet zum Celadon, welches ein grünliches Blau, das Celadon zum Grünen, das Grüne zur Olivenfarbe, so ein noch gelblichers Grün ist, die Olivenfarbe zum Gelben, das Gelbe zum Aurore, das Aurore zum Orange, welches mehr brennend ist, das Orange zum Roten, das Feuerrote zum Carmesin, so mit etwas wenigem vom Blauen vermischt ist, das Carmesin zum Violet, so noch mehr blaues hat, das Violet zum Agath, oder Violetblau, dieses zum Violant, welches ein etwas brennendes Blau ist.

6. Die Klänge wandeln im Kreise, und wie sie vom c ausgegangen, also kommen sie auch wieder dahin: c, e, g, c, oder, c, d, e, f, g, a, h, c. Diß wird eine Octave genannt, in welcher das letztere c um die Hälfte schärfer und heller ist, als das erstere; die Farben verhalten sich nach eben solchem Kreise, und, wie Blau den Anfang damit gemacht, also endiget er sich wieder mit Blau. Denn vom Roten zum Carmesin befindet sich eine Stufe zum Blauen, vom Carmesin zum Violet wieder eine Stufe, zum Agath deßgleichen, und das Violant, so fast gantz blau ist, mit einem kleinen Auge vom Roten, leitet zum reinen und um die Hälfte hellern Blau, als das erste

war. Denn alle Farben werden heller durch das darunter gemengte Weisse.

7( Nach einer Octave, c, d, e, f, g, a, h, fänget man eine neue um die Hälfte hellere oder schärfere an, und der gantze Umfang der Music bringet verschiedene Octaven hervor. Der Hr. Pater Castel findet, nach Geometrischen Gründen, deren nicht mehr, als zwölf mögliche, von der möglichtiefsten Pfeife an zu 64 Fuß, bis zur möglichhöchsten von anderthalb Linien, welche aufs mehreste 144 mögliche harmonische Klänge ausmacht. Zwischen dem Schwartzen und Weissen hat er gleichfalls 144 mögliche halbe Farben gefunden.

In angeführten Sätzen ist die gantze Einrichtung des neuen Clavicimbels oder der neuen Orgel, und dieser neuen wircklich chromatischen Music, an den Tag leget.

Indeß haben wir hier doch nur die Hälfte der Music. Derselben Seele ist die Bewegung. Diese beruhet darinn: Verschiedene Klänge zu verschiedenen Zeiten hören zu lassen, die nach Beschaffenheit des sie regierenden Tactmaßes, einer vor den andern, mehr oder weniger lang sind.

Hier kömmt es darauf an: Die Farben nach Gefallen zu zeigen und zu verbergen; bald das Blaue, bald das Rote, hierauf das Grünne, hernach das Violet; auch öffters das Violet und Grüne, eins nach dem andern; da immittelst das Rote allein, oder zugleich mit andern, im Vorscheine bleibet.

Um einen Klang hören zulassen leget man die Finger auf die Claviertaste, man tricket sie nieder, und indem sie sich vorn hinein sencket, oder hinten aufhebet, öffnet sie ein Ventil, das den begehrten Klang mittheilet. Eine andere Taste öffnet ein anderes Ventil. Mehrere zugleich, oder nach einander, nieder gedrückte Tasten lassen mehrere Klänge auf einmahl, oder nach und nach, hören.

Zu gleicher Zeit, wenn die Taste, um einen Klang zu haben, das Ventil aufmachet, hat der P. Castel seidene Schnüre, oder eiserne Dräter, oder höltzerne Abstracten angebracht, die durch ziehen oder stoßen ein färbigtes Kästgen, oger einen dergleichen Fächer, oder eine Schil-

deren

derey, oder eine helle bemahlte Laterne, entdecken, also daß, indem man einen Klang höret, zugleich eine Farbe gesehen wird. Diß ist nun der Unterricht von der musikalischen Bewegung der Farben.

Je mehr die Finger auf dem Claviere springen oder laufen, je mehr erblicket man Farben, entweder in Accorden, oder in melodischer Folge.

Man machet dem Hrn Castel streitig, ob diß Bewegen der Farben eine Harmonie vorstellen, ob es dem Gesicht angenehm seyn, und solches nicht blenden, ob das Auge die Harmonie empfinden werde, und s. w. Aber folgende Wahrheiten vermag ihm niemand zweifelhafft zu machen: Daß 1) ein Klang stets eine Farbe zeigen werde, 2) ein tiefer eine dunckle, 3) ein hoher eine helle, 4) ein mittler eine mittlere, 5) ein solcher Klang solch eine Farbe; daß 6) bey steigenden Tonen die Farben steigen, wie 7) mit den fallenden fallen werden; daß 8) wenn mittelst naher Stufen der Fortgang in die Klänge durch halbe Töne geschicht, man, mittelst naher Stufen in die Farben durch halbe und verschiessende gehen, und, wenn 9) mittelst zertrenneter Stufen der Fortgang durch Terzien, Quarten, Quinten, Sexten, in die Klänge geschicht, auch mittelst unterbrochener Farben vom blauen zum Gelben, vom Gelben zum Roten, vom Roten zum Grünen, vom Grünen zum Carmesin &c. gehen, 10) beym c immer Blau beym d Grün, beym e Gelb, beym g Rot, beym h Violant erblicken werde; daß 11) drey Klänge drey Farben drey nach einander folgende Klänge drey dergleichen Farben, drey Klänge zugleich drey Farben zugleich, u. s. w. zeigen werden; daß 12) die geschwinde Bewegung der Klänge eine geschwinde Bewegung der Farben zuwege bringen, und zu eben der Zeit, da man 2, 3, 4, 5, Klänge höret, auch so viel Farben wahrnehmen, 13) die langsame Bewegung der Klänge mit langsamer Bewegung der Farben begleitet seyn, 14) bey den Bindungen der Klänge eine gleiche Bindung die Farben anhalten, 15) eine Fuge in Klängen eine Fuge in Farben ausmachen werde. Denn eine Fuge ist nichts anders, als die Wiederbringung glei-

cher Farben, zu verschiedenen Zeiten des Tactmaßes, und endlich, mit einem Worte: Daß alles, was den Tact, und die Bewegung anbelanget, unter Farben und Klängen gemein seyn werde, aus der unwiedersprechlichen Ursache, weil jede Farbe mit jedem Klange vereinbaret ist, und ein Klang nicht ansprechen kan, ohne Vorzeigung der ihm zugehörigen Farbe.

Gegen den Zweifel, ob die Farben, indem sie bey den Klängen in so genauer Verwandschafft erscheinen, dem Gesichte gefallen werden, ist schließlich dieses einzuwenden: Die Klänge gefallen nur durch eine deutliche Verschiedenheit, durch die Uebereinstimmung und Vergleichung; Die Farben sind so mannigfaltig, als die Klänge, und haben gewisse Uebereinstimmungen. Das Auge kan sie zusammenfügen, ihre Vergleichungen entwickeln und ihre Ordnung und Unordnung empfinden. Diß Empfinden verursachet das Vergnügen und Anreitzen in allen Dingen, und das eigentliche Vergnügen der Musik bestehet in dem, solchen Unterschied augenblicklich, und nach und nach in kurtzer Zeit mehrmahls, zu bemercken. Diß erwecket die Seele, erhält sie beständig munter, und verhindert, daß sie nicht auf einen albernen Gleichlaut verfällt. Kurtz: Es ist unstreitig, daß dieß Farbenspiel ergetzen wird. Denn Musik ist nichts anders, als eine Ergetzlichkeit.

# VII.

## Kurtze Nachricht, wie man Claviere und besonders Clavicimbel mit völlig aufgelösten Gummi Copal lackiren solle, daß sie viel besser als roh klingen.

Bey dem Wachsthum der musikalischen Wissenschafften ist es auch nöthig, daß man auf die Verbesserung der Instrumente, so zur Ausübung derselben gehören, bedacht ist. Solche bedür-

bedürfen wahrhaftig noch viele Instrumente; sonderlich die, so geblasen werden, und zwar hauptsächlich in Ansehung der Temperatur; doch hievon soll zur andern Zeit geredet werden. Jetzo habe ich mir nur vorgenommen, den Liebhaber der Claviere und Clavicimbel bekannt zu machen, wie solcher Instrumente Wohllaut durch Lackirung des Resonanzbodens gar sehr könne vermehret werden. Ich will die Wahrheit dieses Satzes erstlich aus der Natur der Dinge darthun, daß es ein ieder einsehen kan; die Probe aber die ich gemachet, und die nun ein ieder zu machen im Stande, kan die Ohren noch besser davon überführen. Es ist in der Tonlehre eine ausgemachte Sache, daß die verschiedenen Töne aus der verschiedenen zitternden Bewegung der Lufft, oder kurtz, aus den verschiedenen Vibrationen entstehen. Diese verschiedenen Vibrationen, so die Seyten verursachen, müssen aufprallen, wenn sie die Gliedmassen unserer Ohren recht deutlich vernehmen, und unser Gemüth wohl empfinden soll. Drum klingt eine Musik in einem grossen Saal viel schöner und heller als auf freyem Felde. Aus dieser Erfahrung ist klar, daß aller schöner Klang bey den Instrumenten lediglich auf der Güte des Resonanzbodens beruhet, obwohl auch eine gute Mensur was beytragen kan, daß die Tone auf dem Resonanzboden besser aufprallen. Das war eins. Nun nehme ich wieder aus der Erfahrung vor bekannt an, daß die Aufprallung der Lichtstrahlen mit der Aufprallung der bewegten Lufftheilgen,

oder, so zu sagen, Tonstrahlen, einerley Regeln hat. Nemlich sie prallen beyde auf einer harten und glatten Fläche viel besser, als auf einer weichen und rauhen auf, indem dadurch erstlich eine Ungleichheit entstehet, daß sie nicht alle auf einmahl zuruckprallen, auch einige Strahlen zu Grunde gehen, die wegen der Gruben, darein sie fallen, keine Würkung, oder doch gar schlechte thun können. Wenn man nun einen Resonanzboden nur mit blossen Augen ansiehet, so wird man finden, daß solcher unzählige Poros oder Schweislöcher habe, ia man nimmt noch viel rauhes Wesen in obacht, und kan also nicht anders seyn, als daß viele Tonstrahlen nicht zugleich aufprallen, und verschiedene keine Würkung thun können. Dieses aber kan man verhindern, wenn die Schweislöcher des Holzes zu gestopft werden, und statt des rauhen Wesens eine Glätte auf den Resonanzboden komt. Das war das andere. Nun muß durch viele Erfahrungen ausgemachet werden, was vor eine Materie die Schweislöcher des Resonantzbodens am besten zustopfet und eine harte Glätte verursachet, doch so, daß dem Resonanzboden die Eigenschafft die zitternde Bewegung der Lufft anzunehmen nicht dadurch benommen wird, oder die Töne dumpfigt klingen. Es haben aber viele Erfahrungen von langen Jahren her bekräfftiget, daß hierzu nichts bessers sey, als der Lack, und zwar derienige, so vom rechten Gummi Copal zubereitet wird. So viel ich weiß, hat man allezeit ein grosses Geheimniß daraus gemachet, den Gummi Copal vollkommen

auf-

aufzulösen, und es ist in der That auch ein Geheimniß. Ich habe mich, als ein Liebhaber der Chymie, schon lange sum die völlige Auflösung des Gummi Copals bekümmert, und nicht nur alles nachgelesen, was einige davon geschmieret, sondern auch selbsten gar viele Versuche angestellet; Allein, sowohl die vorgeschriebenen Recepte, als meine eigene Versuche hatten mich drey Jahr hindurch um Zeit und viel Geld betrogen. Endlich habe, halb verzweifelnd, ob ich zu meinem Endzweck iemahls kommen würde, noch verschiedenes probiret, und es ist mir einmal gelungen solchen aufzulösen, aber doch noch nicht völlig, bis ich nach der Zeit eines und das andere zu verbessern gesuchet, so, daß ich ihn nun vollkommen auflösen kan. Ich habe darauf Resonanzböden lakirt, welche dann viel besser als zuvor geklungen. Ich habe auch gefunden, daß die Blaßinstrumente, wenn sie inwendig mit diesem Lak fein lakirt werden, viel besser und heller als roh klingen. Da ich also diesen Lak einmahl zu Stande gebracht, und gewiß weiß, daß er die Resonanzböden, der Clavicimbel sonderlich, weil die gantzen Seyten auf dem Resonanzboden aufliegen, welches bey Clavieren nicht also angehet, ungemein verbessert, warum solte ich meinem Nächsten nicht damit dienen? Jedermann will ich solchen nun aufrichtig, das Loth vor 6. gute Groschen überlassen, und dabey erinnern, daß man sich nicht möge von andern betrügen lassen, die schlechten Lak von Sandrac, oder andern Gummi, vor Gummi Copal verkauffen. Es ist aber aller

Lak, der nicht vom Gummi Capal zubereitet ist, wohl dienlich, Caffebreter und Tische, keineswegs aber Resonanzböden zu lakiren, indem die andern Gummi nicht harte genug und viel feuchterer Natur, als der Gummi Copal sind, und dahero einen dumpfigten Ton verursachen. Der würklich aufgelöste Gummi Copol muß wie Rheinwein aussehen, nicht trüb seyn, und sich nicht setzen, wenn er auch zehn Jahre im Glase stehet. Doch muß das Glas vor aller Feuchtigkeit wohl verwahret werden, denn so bald ein einziger Tropfen Wasser darzu kömmt, so bald ist der Lak insgesamt verdorben. Es dienet zur Nachricht, daß einige auch andern Lak machen, der dem Gummi Copal gleich siehet, und man also vom Ansehen betrogen werden kan; Wenn man ihn aber probirt, so siehet man, wenn er trocken ist, an der härte, ob man wohl versehen worden, oder nicht. Der Lak verhindert auch daß sich der feine Staub nicht in die Schweislöcher des Holtzes legen kan, welches auch, wenn es geschiehet, dem Klang Abbruch thut. Was das Austragen des Gummi Copals auf den Resonanzboden betrifft, so ist solches gar leicht. Man nimmt einen Pinsel von Roßhaaren, dunket solchen in den Lak ein, und überstreichet damit den Resonanzboden, welches dreymahl an einem trockenen und mässig warmen Ort geschehen muß. Der Lak darf nicht öfters aufgetragen werden; denn wenn er so dicke auf den Resonanzboden läge, könte er mehr schaden als nutzen. Er soll nur die Schweißlöcher des Holtzes zustopfen und

eine

eine feine, harte und glatte Fläche machen. Wenn dieser Endzweck erreichet ist, so muß man aufhören. Man kan auch den Lack auf den Resonanzboden giesen, und mit den Pinsel ausstreichen: Wenn man aus dem Glaß den Lack gegossen, muß solches gleich wieder mit einem Gurckenstepsel wohl zugemachet werden. Es soll auch nicht zu viel Lack auf einmahl ausgegossen werden, weil ihm sonsten einige Krafft entgehen kan, wenn er nicht gleich ausgestrichen wird. Sollte er manchmahl im Winter in der etwas kalten Stube trüb und weißlich auf den Resonanzboden werden, so darf man ihn nur über ein Kohlfeuer halten, so wird er wieder durchsichtig und trocken. Kommt man aber den Kohlfeuer zu nahe, so bekommt der Lack Blaßen, oder verbrennt gar, da man es denn abschaben muß, und wieder von neuen lackiren. Wenn der Lack einmahl aufgetragen worden, so muß er einen Tag Zeit zum trocknen haben, ehe man solchen wieder aufträget.

Wieder vom Nutzen des Lacks zu reden, so betrachte man die Clavicimbel und Claviere, so ehe dem gemacht und lackiret worden, wenn man durch Augen und Ohren davon will sogleich überzeuget werden. Es wird sich in der That finden, daß dergleichen Instrumente, wenn sie sonsten nach guter Mensur gemacht und wohl gearbeitet sind, sehr hell und schön wie Silber klingen. Donat hat seine Resonanzböden mehrentheils lackirt, und sie klingen auch gut. Ja ich halte davor das hauptsächlich die Güte der so berühmten Steiner Geigen

gen von dem vortrefflichen Lack herkömmt. Ich habe diesen Lack untersuchet und befunden, daß es auch Gummi copal ist, und vielleicht ist mit diesem berühmten Meister das Geheimniß unter den Geigenmachern den Gummi copal aufzulösen, abgestorben, weil nach der Zeit sich keiner wieder gefunden, der so gute Geigen gemachet hätte. Sie haben zwar solche Geigen voneinander, und auf ein Haar das Maß darnach genommen, auch sehr wohl gearbeitet, so das eine in der That wie die andere der Gröse Mensur und Arbeit nach war, und doch ist es keine Steiner Violin geworden, weil sie nicht Steiners Lack darzugehabt haben. Es träget zwar das Ausspielen viel zur Verbesserung eines Instruments bey, indem dadurch der Resonanzboden immer fähiger gemacht wird, die zitternden Bewegungen anzunehmen und starck fort zupflantzen, wenn aber bey den Violinen kein Lack auf dem Resonanzboden wäre, sollte wohl das Ausspielen wenig helffen. Man versuche es doch nur einmahl, und nehme die beste Violin der Arbeit nach, aber nicht lackirt, und spiele ein halbes Jahrhundert darauf, es wird gewiß nichts draus werden. Der Einwurf daß es gute Violinen giebt, weil doch die Schweislöcher des Holtzes verstopft bleiben, und der Lack, so in das Holtz hineingedrungen niemahls abgehen kan. Der äusserer Lack aber hilfft nicht viel, ja wenn solcher zu starck aufgetragen, ist er mehr schädlich als dienlich. Dieses mag genug seyn, den Nutzen eines rechten Laks auf den Resonanzboden darzuthun.

Endlich

Endlich muß ich noch versichern, daß der Gummi copal keinesweges mit Terpentingeist aufgelöset wird, wie in so vielen Büchern gantz falsch stehet. Es ist gantz was anders, so dessen sehr vest und dick aneinander gefügte Theile auseinander treibet und so klein machet, daß sie im Weingeist schwimmen, und sich mit solchem so vereinigen, daß sie nicht zu Boden fallen. Man trägt sich auch insgemein, daß der Balsam Capaiv. solchen auflösen soll. Es sind alles lauter Mährchen. Dieses und jenes machen den Gummi copal wohl fliesend, aber er fällt insgesammt unaufgelöset zu Boden. Ich erinnere solches deswegen, damit nicht andere mehr, wie ich damit betrogen werden, und um Zeit und Geld kommen. Denn es wollen solches viele wissen, und wenn es zur That kömmt, so liegt der Copal den andern Tag zu Boden. So ist es denen allzeit gegangen, die mir es lernen wollen, ehe ich es selbsten erfunden, und ich habe zur Zeit keinen erfragen können, der den Copal würcklich auflösen könnte. So viel kan ich sagen, daß die Materie, so den Copal löset, erst selbsten mit was anders muß aufgelöset werden, ehe es den Copal aufschliesset, und der Weingeist so darzu kömmt, muß von ungarischen Wein seyn. Das Jacob Steiner eben diesen Lack gehabt, den ich ietzt habe, vermuthe daher, weil solcher an Härte, Farbe, Durchsitigkeit und Geruch, wenn man ihn reibet, mit meinem völlig überein kömmt. Vielleicht findet einanderer das, so ich drey Jahr über mit so vieler Mühe gesuchet, und endlich aus gu-

tem

tem Glück gefunden, viel eher als ich. Viel Glück aufm Weg.

## VIII.

## Lorenz Mizlers Verantwortung auf Johann Matthesons Zugabe in der Ehrenpforte, welche des erstern Sammlung von Oden betrifft.

Es ist ein recht besonderes Glück vor meine Wenigkeit, daß ein so berühmter und gantz ungemein gelehrter Mann als Herr Mattheson ist, sich die Mühe nimmt, mich in seinen unverbesserlichen Schrifften so offt anzuführen. Ich halte seine Gedancken vor so wichtig und vortrefflich, daß ich solchen der unpartheyischen Welt auch in dieser Schrifft vor Augen zu legen mich nicht entbrechen können. Man muß es meiner Schwachheit zu gute halten, daß ich dieses grosen Mannes Lobes Erhebungen auf mich weiter ausbreite. Denn die Ehrenpforte Hr. Matthesons bekommen als eine vortreffliche Seltenheit wenig Leute zu sehen, wie es denn sehr gut ist, daß sie ein auserordentliches und edles Werck nicht so gemein wird. Es wollen zwar einige übelgesinnte davor halten, daß Herr Mattheson mehr Schandschulen als Ehrenpforten aufzurichten geschickt sey, weil er von erbitterten Leidenschafften durch und durch eingenommen wäes, allein ich glaube diesen Personen nicht, und bin vielmehr versichert, daß Herr Matthesons Ehrenpforte alle Statüen, Triumphbögen, Ehrenseulen und Ehrenpforten, so die

Alten

Alten ihren Helden gesetzet, noch weit übertreffe. Wie glücklich also hat sich derjenige nicht zu schätzen, dessen Nahme auf dieser unverwerflichen Ehrenpforte stehet? und was habe ich mir nicht vor andern darauf einzubilden, da ich vornen und hinten drauf stehe? Leute die immer was zu tadeln haben, wollen zwar vorgeben, daß es eine gar schlechte Ehre, und vor große Virtuosen gar keine Ehre sey, wenn sie auf dieser Ehrenpforte stünden, weil viele der allergrösten Musikgelehrten und Virtuosen ausen gelassen wären, mithin das fehlte was ihr den Glantz geben könnte, und also eine elende Ehrenpforte sey, allein Hr. Mattheson, der durch seine häufige Schrifften, in welchen gewiß kein Fehler ist, sondern lauter ohnfehlbare Wahrheiten, sich zum allgemeinen untrüglichen Lehrer der Musik gemachet, verdienet mehr Beyfall, als dergleichen tadelsüchtige Leute. Große Männer wie Hr Mattheson, haben allzeit Anstoß von kleinen Geistern. Wir wollen aber erkenntlicher seyn, und vielmehr alle Musikliebende aufmuntern Hr. Mattheson zur Danckbarkeit auch eine Ehrenpforte zu bauen.

Ihr Musen Söhne dieser Zeiten
Gebt einmahl unsern Mattheson
Den schon lang verdienten Lohn
Und laßt ein Denckmahl ihm bereiten:
Baut eine hohe Ehrenpforte,
Die grösser als Herrn Matthsons * ist.

Schreibt

* Ich hätte es bald vor eine Sünde gehalten, einen so berühmten und hohen Nahmen zu verstümmeln, da ich

Schreibt oben drüber diese Worte,
Daß man in Gold erhöhet liest:
Zur ausserordentlichen Ehrerbietung
vor
Herrn Johann Mattheson,
Der in allen vier Theilen der Welt berühmt
und der Musik unter allen Menschen
auf diesem Erdenkreis die größten
Dienste gethan,
unverbesserliche Schrifften verfertiget,
lauter. ohnfehlbare Wahrheitrn in solchen
vorgetragen
und sich zum untrüglichen allgemeinen Lehrer der Tonkunst dadurch
gemachet
und also billich verdienet schon bey lebendigem Leibe vergöttert zu werden.
anfgerichtet
von
Den Musen Söhnen seiner Zeiten.

Ich muß nur auf einmahl von Herr Matthesons hohen Eigenschafften zu reden aufhören, indem ich sonsten nimmermehr würde fertig werden, und zu dessen Gedanken von mir eilen. Es spricht aber dieser unpartheyische Verfasser:

Ehren-

Matthsons, vor Matthesons gesagt. Allein ich habe mich wieder beruhiget, da ich ein Exempel zu Ende des Hamburgischen Critici. welchen Herr D. Meyer heraus gegeben, gefunden, als da folgendes stehet:

Matthias Matz est nostris, Matthaeus & idem,
Mattheson hinc Matzson iure uocandus erit,
Seu Marthæus eris, seu mauis Matthis haberi,
Ex utroque tamen Matz uocitandus eris,

Ehrenpforte in der Zugabe p. 420.
Mizler
noch einmahl
(ex oper. pract.)

Die Zeit hat es unmöglich zulassen wollen, folgende Aufsätze vor dem Druck nach Leipzig zu senden; welches doch sonsten, dem Wohlstande zu Gefallen unfehlbar geschehen wäre: um zu erfahren, ob man auch noch etwas dabey zuerinnern und zu ändern hätte. *

Wohl dem, dem ein tugendsam Weib bescheret ist, auf eine andere Manier; so schrieb iener Cantor über eine Brautmesse, um sie von den übrigen, gleiches Inhalts, zu unterscheiden. Daß wir nun dem obgedachten, berühmtẽ Mañ eine Zugabe, und ihm also noch auf eine andere Manier, nebst der vorigen, viele nachfolgende Ehre zu erweisen, schuldig sind, kan ein ieder leicht ermessen, dem sein neues so sehnlich verlangtes Odenwerck aufgestoßen seyn mag, indem es ziemlich glücklich, wiewohl etwas rücklings, aus der Kupferpresse entgangen ist, so zu sagen, recht beym Thorschliessen, ehe die Ehrenpforte noch zugemachet worden. a) Der mühsame Verfasser hat durch seine saubere Noten den vermutheten Ruhm fast eben so völlig erhalten, als er die prophezeite Lust bey der musikalischen Welt, absonderlich bey uns, mit ungemeiner

* Wer Herrn Mattheson vor unhöflich hält, irret sich. Ist ers nicht in der That, so ist ers doch manchmahl in Worten, wie hier iedoch vor diesesmahl zur Unzeit.

a) Was wäre das vor vor ein Unglück gewesen, wenn Herr Mattheson das Thor seiner Ehrenpforte zugeschlossen hätte ohne mich einzulassen! Er hat der Welt dadurch einen besondern Dienst erwiesen.

meiner Empfindlichkeit, nicht nur gestillet, sondern auch andern dergleichen Früchten vermehret hat. Nur möchte diese Mizlerische Samlung vor der Gräfischen erschienen seyn: weil sie doch ganz anders heraus kömt, und sie treflich absticht. b) Es ist ein Unterscheid, als zwischen Sonne und Sternen: die letzten pflegen zu verschwinden, wenn sich die erste sehen läßt. Der Titel unsers vorhabenden Werks lautet indessen also: **Sammlung auserlesener † moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componiret und heraus gegeben von Lorenz Mizlern, A. in Acad. Lipf. Mag. Im Mizlerischen Bücherverlag, 1740.** Diese von dem Magister ans Licht gestellete Oden, solte mancher, aus dem Titel, für Clavierstücke ansehen; aber sie sinds nicht. Es sind würkliche Lieder für Menschenstimmen; doch nicht für alle und iede. c)

† Blitz, Donner und Carthaunen Knall
Sind, nebst dem grausen Henkersmahl,
Doch sittenreich und sehr moral. d)

Aus der Klaue kennen wir nun den Löwen schon mit Wappen und allem Anhange desselben, als da sind Hörner, Helme, Fichten, Vögel, Dreyecke und ande-

b) Es ist mir leyd, daß meine Oden bey den Gräfischen eine Eifersucht erreget haben. Sie sind dieser Ehre nicht würdig. Doch mag solche mehr von meiner Beurtheilung, die ich über selbige im 3ten und 11 B. erster Theil gefället als von meinen Oden selbsten, herrühren.

c) Nur vor solche Menschen Stimmen, die singen gelernet haben.

d) Trefliche Einfälle. Wie kan der Poet nicht so gut reimen! Wenn man nichts in der That beweisen kan, so muß man reimen, so glauben es die Leute eher. Schöne Raritäten, schöne Spielewercke!

anderes heraldisches Geräths, absonderlich aus dem nachdencklichen über alles emporschwebenden, und mit meisterlichen Lorberzweigen gezierten Haupt Schildlein, auf welchem die schätzbaren Buchstaben, J. A. M. Trotz Reinkens Horto musico! nicht sonder Bedenken glänzen und funckeln. Die arbeitsame Wahr- oder Weisheit, so wohl als die wahre Arbeitsamkeit geben hieben, wie erdichtete Weibsbilder, aus mathematischer Eigenmächtigkeit ein paar selbst erkohrne, fleischichte, wohlgebrüstete Schildhalterinnen ab. Ihre Wachsamkeit, ihr Fleiß, tiefes Nach- und Nachtsinnen hat sie überall nicht mager gemacht. Weil es auch in der Zueignungs Ueberschrifft schier das Ansehen gewinnet, Wahrheit u. Tugend, so wohl als Musik den freyen Künsten beigezehlet werden wollen: so ist es vielleicht in der hohen Absicht geschehen, daß man iene bey der neuern Wapenkunst dereinst wieder anzutreffen wisse, wenn sie sich etwa in die ältere Encyclopädie nicht einschliessen lassen, oder aus der mütterlichen Schick verliehren solten. Man muß gestehen, daß hier die Iconologie ein rechtes meisterstück bewiesen, und mittelst der Bienen, (worunter, wo mir recht, eine Hummel sich befindet,) des Hahnes, der Brust-Sonnen, der Schlange, des Caducei rc. viele herrliche Eigenschafften blos in zweyen Bildern vereiniget hat: e) Doch siehe! wie ich dieses schreibe, läufft folgender Brief ein, als ob er gerufen käme: Die

T 2 Stim-

e) Hr. Mattheson scheinet sich wie die Adler zu verjüngen, indem er wiederum, wie die kleinen Kinder mit Bildchen zu spielen anfänget. Die Vignette, so auf dem Titel der Oden stehet, hat ihm diese unschuldige Freude verursachet. Ich will sie ihm von Hertzen gönnen.

Stimme der Mizlerischen Oden erreget auch die Hinden. f)

Hoch-Edler, Hochgelahrter,
Hochgeehrter Herr Capellmeister.

Nun haben wir doch einmahl eine öffentliche Probe von derjenigen Art zu componiren, da man alle Klänge recht nach der Kunst, und nach dem geometrischen Maasstabe berechnet. Herr Mag. Mizler, nachdem er vor einiger Zeit den Anfängern der Musik, durch seine vortrefliche Maschiene, einen eben so leichten Weg, den Generalbaß zu begreifen, gewiesen, als etwa ein Reisender nehmen würde, wenn er auf das eiligste über Franckfurt, Augsburg u. Wien nach Leipzig reisen wolte; Dieser würdige Mann, sage ich, hat nun auch, durch die Herausgabe seiner wohlgesetzten Oden, gezeiget, wie starck seine Erfahrung und Geschicklichkeit in der musikalischen Setzkunst ist. Man hat vier und zwanzig neue, deutsche Oden von ihm erhalten, die er zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers verfertiget hat. g) Daß nun die meisten Liebhaber des Singens

f) Worunter also auch Hr. Matheson und Alphonso, verfasser des folgenden Briefs, gehöret.

g) Der Ehrbedürfftige Alphonso muß wohl nicht weit her seyn, weil er sich nicht zu nennen getrauet. Er hat auch sehr wohlgethan, weil er sich gleich anfangs in wenig Zeilen zum dreyfachen Lügner gemacht. Wo habe ich denn gesagt, daß ich die Composition der Oden nach dem geometrischen Maasstabe berechnet? das war eine Lüge. Wer hat denn dargethan daß meine Anfangsgründe des Generalbasses ein so umschweifender Weg sind, solchen zu erlernen, als wie Alphonso unvernünftig vorgiebt? Heißet dieses ein umschweifender Weg, wenn man aus richtigen Grundsätzen Wahrheiten gehörig beweiset?

gens ihre Rechnung eben nicht dabey finden, auch die wenigsten Kenner der Musik so geschickt seyn werden, die Feinigkeiten dieser practischen Arbeit gebührend einzusehen und zu bewundern, dafür kan der Verfasser nichts. Es scheinet keinesweg sein Zweck zu seyn. Nur stehet zu erwegen, daß er gleichwohl diesen seinen wohlgebohrnen Kindern, aus prophetischem Geiste, bereits das Prognosticon gestellet hat, wenn er in der achten Ode, da er seine Unglückliche Liebe erbärmlich schön, und dabey mehr, als bey andern Vorfällen hauptmoralisch beseufzet, von sich selbst singet: Ach laß mich doch in nichts vergehen.* Daß ihm also nichts widerfahren kan, welches er nicht klüglich vorher bedacht, ja, was weislich schon vorher gewußt hat. h)



* Eine überaus artige Moral.

Warlich Alphonso muß ein großer Kenner der Wahrheiten und der mathematischen Lehrart seyn, weil er so trefflich in wenig Worten urtheilet. Ich kan diesfalls gantz andere Urtheile von berühmten Männer aufweisen. Alphonso hat hier aus bloßen Muthwillen zum andernmahl gelogen. Er spricht ferner, man hätte 24. neue deutsche Oden von mir erhalten. Es ist aber nicht wahr. Die Melodien sind wohl alle neu von mir gemachet, aber nicht die deutschen Oden die andere schon längstens verfertiget. Hier ist der dreyfache Lügner in der Person des Ehrbedürftigen Alphonso.

h) Man siehet wohl, daß Alphonso sich recht marten müssen, bis er was gefunden, das er tadeln will. Der Mensch hat auch eine überaus artige Manier ohne beweiß zu tadeln. Liebhaber des Singens und Kenner der Music, wie Alphonso, werden freylich weder ihre Rechnung dabey finden, noch die Arbeit einsehen. Davor kan ich nichts, so wenig als daß er sich an die Worte: Ach laß mich doch in nichts vergehen, gestoßen. Ich habe die Verzweif-

Da ich nun vernehme, daß Ew. HochEdeln die musikalische Ehrenpforte herausgeben, und daß wir dieses nützliche Buch bald öffentlich sehen werden; so dörfte ich mich fast unterstehen, dieselben hierdurch dienstlich zu ersuchen, bey solcher Gelegenheit, der rühmlichen Odenarbeit des Herrn Mizlers nicht zu vergessen: zumahl, wie ich sofort kürzlich zeigen werde, daß dieselbe von keiner geringen Wichtigkeit ist, u. würcklich ein öffentliches Zeugniß, samt einem damit verbundenen, nachdrücklichen Lobe, sehr nöthig hat. Wie denn der Herr Verfasser selbst, an einem Orte der musikalischen Bibliothek, den Liebhabern der Musik keine geringe Hoffnung davon gemacht hat.

Die Hoffnung trügt auch nicht: sie trifft vortreflich ein.
Wenn Mizler gar mit Noten demonstriret
Und mathematisch componiret

Wird

---

lung einer verliebten Person vorstellen wollen, und ist es denn der Nachahmung der Natur, daß man solche ausruffen lässet: Ach laß mich doch in nichts vergehen! Es ist hier die Frage nicht, ob solches mit einer guten Moral übereinkömmt, sondern ob man einen verzweiflenden so kan reden lassen. Und wer will dieses leugnen? So bald man einen verzweiflenden nach der Moral reden läßt, so bald ist es kein verzweiflender mehr. Die Oden können deswegen doch überhaupt moralisch heisen, wenn gleich dieser Character in einer derselben enthalten. A potiori fit denominatio. Wenn auch Alphonso schließet, daß ich meine unglückliche Liebe beseufzet, weil ich die Ode gemacht, so ist solches so muthwillig als einfältig geschlossen, eben als wenn die Poeten allezeit die Leidenschaften natürlich ausübten, von welchen sie schreiben. Wer siehet nicht daß Alphonso ein muthwilliger und dabey einfältiger Tadler sey?

Wird ihm kein Setzer leicht an Ordnung ähnlich seyn. i)

Ich will dieses zu beweisen einige Stellen anführen. In der ersten Ode hat der Herr Magister die zwote Sylbe, nemlich das mit, den Nachdruck zu vermehren, in einer recht langen Note erhoben. k) Die Melodie schwebet auch bald in der Höhe, bald in der Tiefe. Das ist eben, was die Franzosen sagen: il ya là du haut & du bas. Artig l) dieselbe



i) Wie muß Alphonso nicht vergnügt gewesen seyn, da ihm so schöne Zeilen, die sich so artig reimen, eingefallen! Man siehet aber wohl, daß der Tropf demonstriret hingesetzt, damit sich componiret drauf reimt. Wer hat denn mit Noten demonstriren und mathematisch componiren wollen? da heißet es wahrhafftig: reim dich oder ich friß dich.

k) Die Sylbe mich ist in dem Verse lang, und also habe ich auch eine lange Note darauf legen können, und wird hoffentlich besser seyn, als wenn ich, wie vielleicht Alphonso thut die langen Sylben zu kurtzen, und die kurtzen zu langen gemachet hätte.

l) Artig! Ihr Freunde lacht doch nicht! Alphonso, ein in Utopien berühmter Componist, lehret nun, daß die Melodien nicht bald in der Höhe, bald in der Tiefe schweben müssen. Ihr Herrn Componisten sollt solche Melodien machen, da, wie die Frantzosen sagen, weder du haut noch du bas drinnen ist. Ihr werdet also sehr wohl thun, wenn ihr aus allen alten und neuen Componisten alle Exempel von Falsi Bordoni aufsuchet, vielleicht könnet ihr auch noch die von Ribattuta gebrauchen, und euch einen herrlichen Vorrath zu Melodien sammlen, welches Glück ihr Alphonso allein zu dancken habt. Billig wäre es, daß davor die Componisten diesen neuen Lehrer der Melodien nach Engelland schicken, und aus eigener Bewegung zum Doctor der Musik machen liessen. Man darf itzo keiner Melodie mehr wie bey dieser einen Umfang von einer und einer halben Octave einräumen, wel=

Melodie ist sonst so überaus singbar, daß man sich wohl in Acht nehmen muß, nicht aus dem Ton zu kommen. a) Die dritte Ode ist vollends ein Meisterstück eines wohlgeordneten Zusammenhanges. So wohl der Rhythmus, als die harmonische Verbindung, wie auch der liebe Baß, sind von solcher seltenen Beschaffenheit, daß ich mich nicht erinnern kan, von einem meiner Untergebenen, in den ersten vier Wochen, eine angenehmere Melodie gesehen zu haben. b) Man betrachte nur die Verbindung des zween und dritten Tacts, wie auch den siebenden und achten, ingleichen die Cadenzen beeder Theile; so wird man finden, daß ich des Rühmens nicht zu viel mache. c) Von der vierten und fünften Ode ist nichts

ches bishero von allen Componisten in der Welt öffters geschehen. Bey Leibe nicht. Es muß weder du haut noch du bas drinnen seyn. Artig! wahrhafftig recht artig!

a) Ich habe mir sagen lassen, daß Alphonso ein großer Sänger seyn will, es muß doch nicht andem seyn, weil solchem diese gantz leichte Ode als schwehr vorkömmt. Es muß ihm auch wohl das Singen überhaupt schwer ankommen, weil er seine Gesichtszüge bey dem Singen so sehr zerreißt.

b) Wer es nicht besser wüste, der sollte wohl dencken, Alphonso wäre so weit in der Composition gekommen, daß er gar untergebene darinnen hätte. Es ist aber bekanntermassen eine einfältige Prahlerey. Der gute Alphonso kan vielleicht noch lange in die Schule gehen, bis er nur einen rechten Baß setzen lernt, zu einer Stimme will geschweigen zu drey, vier, fünf und mehrern Stimmen.

c) wer meine Oden hat, der thue mir doch die Liebe und betrachte die angeführten Verbindungen und Cadenzen und urtheile ob was wider die Regeln der Composition darinn vorhanden, oder etwas wieder die Nachahmung der Natur vorgebracht worden ist. Ich bin versichert, so

nichts anders zu sagen, und doch mehr als genug, daß sie lebhaft beweisen, wie glücklich es von statten gehet, unordenliche Töne dennoch in ordentlichen Noten geschickt auszudrücken. d) In der sechsten Ode hat der Herr Verfasser sein ganzes Feuer blicken lassen. Er entfernet sich sehr nachdenklich von allen Cäsuren; ia, so gar von allem gemeinen harmonischen Zusammenhange. e) Vornehmlich ahmet der Baß der Singstimme auf eine gantz neue und wunderbare Art nach, die auch in einigen andern Oden die sichern Zuhörer gantz unerwartet überrumpelt: welches ihr rechter Lohn ist. Wie-



bald dieses geschehen, wird man mercken, daß Alphonso was sagen will und nichts weiß. Ein elender Tadler! Wäre doch der gute Mensch mit seiner vortrefflichen Einsicht in die Composition, sonderlich der Oden, nicht so neidisch gewesen, und hätte andern auch was davon wissen lassen, indem er das Fehlerhaffte der Verbindungen und Cadenzen gezeiget, so aber hat Alphonso, warlich recht aus Neid, alles vor sich behalten, und nicht ein Wort davon gesagt. Von solchen berühmten Leuten, wie Alphonso, ist iedermann begierig auch das geringste zu wissen. Ich mache des rühmens nicht zu viel.

d) In der 4 und 5ten Ode sind unordentliche Tonfolgen. Beweiß, Alphonso hat es gesagt. Das ist schon genug. Wenn doch der Mensch nicht so neidisch gewesen wäre, u. hätte andern ehrlichen Leuten auch von seiner so grossen Wissenschafft in den Tonfolgen was mitgetheilet. Die Welt glaubt gerne seinen Aussprüchen, doch möchte sie auch gerne wissen, warum?

e) Wer die 6te Ode unpartheyisch ansiehet, der wird finden daß dergleichen tadelsüchtiger Lügner, wie Alphonso, nicht mehr unter der Sonne ist. Wo hat man sich denn von den Cäsuren und dem gemeinen harmonischen Zusammenhange entfernet? wo denn? sage es doch, Alphonso, wenn du kanst! Beweise Erzlügner dein Vorgeben.

wohl es auch unmöglich scheinet, den Nachdruck dieser nachahmenden Zwischensätze so fort einzusehen. f) Die achte Ode hat viel ähnliches mit dem sechsten Gesange. Ungewöhnliche Cäsuren und wohlgetroffene Baßgänge sind die vornehmsten Auszierungen der meisten Lieder. g) Kan man wohl von einem mathematischen Componisten edlere Ausschweiffungen verlangen? Wer hat iemahls eine zärtlichere Melodie gesehen, als die 16te Ode enthält? und wer kan wohl eine singbare Tonfolge, als in der 17ten befindlich ist, aufweisen? Alle Setzer müssen dagegen verstummen. h) Von eben dieser

f) Man siehet hieraus den trefflichen Begriff den Alphonso von der Nachahmung hat. Er ist so gar weit in der Composition gekommen, daß ihm dieses als was neues vorkommt.

Alphonso, ein berühmter Mann,
Bringt schöne Lehren auf die Bahn.
Der ohne tüchtigen Beweiß
Vortrefflich wohl zu tadeln weiß.
Durch Singen rührt er alle Lebens Geister,
Und ist auch in der Melodie ein trefflich großer Meister.
Er setzet nicht du haut und nicht du bas darein.
Wer untersteht sich wohl ihm gleich zu seyn?
Er weiß wie man nachahmen soll,
Und ist von Weißheit bis zum börsten voll.
Noch eins: Ein Lügner in dem höchsten Grad,
Der nicht leicht seines gleichen hat.

g) Es ist ein rechtes grosses Unglück vor die Musik, daß dieser grosse Meister nicht die angegebenen ungewöhnlichen Cäsuren und Baßgänge gewiesen.

h) Ich wollte die von Alphonso ertheilte Lobsprüche gerne annehmen, wenn solcher nur mich auch von dem zärtlichen der Melodie und der singbarn Tonfolge unterichtet hätte. Wenn ich es gleich glauben will, glauben es doch

dieser Gattung, sind auch die 20te und 21te Oden, in welcher letztern, und zwar im dritten Tackt, so gar eine kurtze Sylbe auf eine, nach Eigenschafft der Zeitmaasse oder quantitate intrinseca, lange Note zu stehen kömmt: zum sinnreichen Beweisse, daß es eben nicht allemahl nöthig sey, das poetische Sylbenmaaß mit den Eigenschafften der Theile einer Tactart zu vereinbaren. i) Endlich ist die letzte Ode nach dädalischer Baukunst eingerichtet, und der Herr Verfasser hat sich in die Veränderung der Tonarten so tief verwickelt, daß man seinetwegen in sorgen stehen möchte; aber eben desto wunderns-würdiger ist es, wenn er sich am Ende, blos durch einen herrlich gelungenen Meister Satz, wieder in den vorgesetzten Modum glücklich einfindet. Man muß neue Wege suchen, fremd und sonderbar zu schreiben. Die alten Wege sind schon viel zu gemein, sie sind einem ieden, der nur Geist und Erfindung besitzet, gar zu bekannt.

Natur und Ordnung sinds, die Geist und Leben schenken
Doch das ist Pöbelhafft, man muß wie Mizler denken. k)

Aber

andere nicht. Es wird wohl ein Gewäsche, wie das vorhergehende seyn.

i) Bald hätte Alphonso von seiner musikalischen Weisheit was verschüttet. Schade daß es an unrechten Orte angebracht worden. Man sehe doch den dritten Tact der 21ten Ode nach, und nehme Diogenis Laterne darzu, ob man finden kan, daß ich auf ein kurtze Sylbe eine lange Note gesetzet? ob das Gehör was daran auszusetzen hat? und ob nicht Alphonso ein verlogner u. elender Tadler sey?

k) Unpartheyische Leser werden finden daß bishero Alphonso sich besondere Mühe zu tadeln gegeben, von allem aber

Aber hätte ich doch bald vergessen, daß der Herr Verfasser die Kunst auch kan, Octaven und Quinten überaus nett anzubringen, und so gar in zwostimmigen Sachen. Ohne Zweifel hat er die Schönheit derselben auf dem Monochord gefunden. Tieffsinnige Leute haben immer was voraus; das andere weder begreiffen, noch nachmachen dörfen. Man sehe hiervon in der 8ten Ode den zweeten Tact nach; ferner in der 17ten Ode den neunten Abschnitt; und zum süssen Mundbissen, in der 24. den vierton und fünften. l) An solchen gelahrten

nicht das geringste erwiesen. Er urtheilt von der 24ten Ode, von welcher er weder den Generalbaß zu spielen, noch anzuzeigen vermag, die man von seiner Stärcke hat, ist der richtige Beweiß davon. Wenn man zu dieser Melodie den Generalbaß richtig spielet, so klingt solche gantz gut, ob wohl etwas fremde. Ich habe sie mit Fleiß schwer gemacht, und mit Vorsatz sonderlich ausgearbeitet, doch nicht wieder die Regeln der Composition, und die Nachahmung der Natur. Kan es etwan Alphonso zeigen?

l) Das läßt Alponso wohl bleiben, daß er einen Unterscheid unter verdeckten und offenbahren unter erlaubten u. unerlaubten Octaven und Quinten gemacht hätte. Vielleicht aber hat er es auch nicht gewust, wenigstens den letzten Unterscheid, sonst würde er, Ode 8, im 2ten Tact des andern Abschnitts keine unerlaubte Octave gefunden haben. Es ist eine Pause darzwischen, und gehet ein neuer Abschnitt der Melodie an, da das Gehör nichts eckelhafftes vernimmt. Da ich aber gesehen, daß man sich daran stossen könnte, habe ich solches schon lange bey der andern Auflage in Kupfer ändern lassen, und stat dis Dis gesetzet dis, f, g. Dieses hätte man nicht verschweigen sollen. Die in der 17ten Ode im 9ten Tact vorgeworfene Quinte ist verdeckt, und die einzige, die erlaubt seyn kan, wenn die kleine Sexte in der geraden Bewegung in die Quinte gehet. Unser Ohr ist auch daran gewöhnet, weil man sie uns be-

len Componisten, die nach dem Cirkel, und Maasstabe zu Werke gehen, hat es in der Musik noch gemangelt; nunmehro darf sich niemand mehr darüber beschwehren:

Denn Mizlers Setzart hat den Mangel aufgehoben
Er misst, er singt, er schreibt, daß es nicht gnug zu loben.

Ew. HochEdlen sehen also hieraus die ausnehmende Treflichkeit dieser neuen Oden. Die tiefe Kunst und das moralische Wesen, so man in Herr Mizlers Sammlung bemerket, werden nicht sich so bald Leute finden, die sie recht einsehen können. Es ist ein Unglück unter der Sonnen, daß man insgemein dasjenige am liebsten höret, was man begreiffen, ohne langes Kopfbrechen, und Untersuchung der elementische Verhältnisse, so fort nachsingen, und sich damit belustigen kan. z. E. Die Gräfliche Sammlung. Herr M. Mizler hat Ursache sich am meisten darüber zu beschwehren: seine Sammlung von Oden, die, wie er im 3ten Theil seiner Bibliothek voraus verkündiget hat, von allen Fehlern frey seyn soll, wird bey diesen besondern Umständen die Hällische Samm-

ständig auf den Waldhörnern und Trompeten vorbläset. Wer sich daran ärgert darf nur fis vor d greifen, wie in der andern Auflage stehet. Die letzte 8ve in der 24 Ode ist ein Versehen vom Kupferstecher, und wird man mir hoffentlich nicht zumuthen, daß ich es mit Fleiß also gesetzet. Es darf vor gis nur h stehen, wie in der andern Auflage, so ist die Wunde geheilet. Wenn der Verfasser seine eigene Arbeit nicht selbst auf dem Kupfer fleißig durchsiehet, so ist es gar bald geschehen, daß eine Note am unrechten Orte stehet, zumahl wenn das Orginal erst von einem fremden abgeschrieben wird, wie hier geschehen.

Sammlung, doch nur mühsam, oder vielleicht gar nicht verdringen. m)" Es mag sich inzwischen damit trösten, daß seine Oden nunmehr gedruckt sind, und also den Leuten in die Hände kommen, das übrige muß er den verkehrten Zeitlaufe anheimstellen: denn er hat wahrhafftig alles gethan, was ihm seine Kräffte zugelassen haben.

Der thut bereits genug, wer nach Vermögen handelt.
Nicht alle sehn den Weg den man gezwungen wandelt.

Ich hätte noch viele Schönheiten bey diesen Oden zu bemerken, n) wenn ich nicht befürchten müsste

Ew.

m) Nun weiß man doch was diese schöne Gedancken über meine Oden hervorgebracht. Die Beurtheilung der Gräfischen Sammlung von Oden im 3ten Theil der musikalischen Bibliothek ist die Triebfeder davon gewesen. Alphonso hat sich unter einem andern Nahmen so geschickt verborgen, daß man ihn nun nicht errathen kan. Wer siehet nicht daß er von Leidenschafften eingenommen, und solche nicht einmahl verbergen können? Alphonso hat sich rächen wollen. Es wäre aber besser gewesen, er hätte die Beurtheilung der Gräfischen Sammlung wiederleget, als durch diese unvernünftige Rache sich nur noch mehr beschimpfet.

n) Es würde gewiß mehr gesagt werden, wenn man nur mehr aufzubringen gewust hätte. Es ist aber nichts verlohren, indem man sich an disem schon vollkommen satt lieset. Endlich muß ich nach süssen Mund büssen erinnern, daß Alphonsos bis zum Ende seinen Character als ein Lügner behauptet. Er dichtet mir an daß ich im 3ten Theil der Bibliothek voraus verkündiget, daß meine Sammlung von Oden von allen Fehlern frey seyn soll. Nun schlage man daselbst nach p. 78. so wird man diese Worte finden: Ich will mich bemühen die erwähnten Fehler

Ew. HochEdel Gedult zu ermüden. Ich schliesse also für itzo und bin mit beständiger Hochachtung

Hochedler, Hochgelahrter,
Hochgeehrtester Herr Capellmeister,
Ew. HochEdlen,

Dienstwilligster Diener
Alphonso.

* * * *
* * * * *

# IX.

## Merckwürdige musikalische Neuigkeiten.

### Hamburg.

Herr Mattheson hat im vorigen so wohl die Ehrenpforte als auch folgendes heraus gegeben: Etwas neues unter der Sonnen, oder das unter irdische Klippen Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begeyren angezeiget von Mattheson. Im folgenden Theil soll dieses Klippenconcert als was seltsames und wunderliches völlig eingedruckt erscheinen. Die wenigsten wollen dieses Vorgeben glauben, welches von den ketzerischen Zeichen herkommt, da man nichts mehr ohne tüchtigen Beweiß annehmen will, und alles was

zuvermeiden. Hoffentlich habe mein Versprechen gehalten, und die groben Fehler, die in der Gräfischen Sammlung vorkommen, verändert. Was ist wohl von einem solchen Menschen zu halten, der der Welt mit muthwilligen, offenbahren und gedruckten Lügen beschwehrlich ist? Herr Mattehson hat auch eine Probe seiner Gerechtigkeit damit abgeleget, daß er diesen Schandbrief, zu nicht geringer Zierde der vortrefflichen Ehrenpforde wieder besser Wissen und Gewissen eindrucken lassen.

was der gesunden Vernunfft zu wieder ist, verwirfft.

## Leipzig.

Hier soll heraus kommen: Sammlung auserlesener musikalischer Schnitzer, welche der in der Welt hochberühmte Virtuos und Musikgelehrte, Johann Mattheson Zeit seines Lebens würcklich begangen. Der Musikliebenden Welt zur Lust und Besserung, und Herr Mattheson zur Danckbarkeit vor die Herr Mizlern wegen der Oden erwiesene Ehre zum ewigen Angedencken mit grosser Mühe zusammen getragen von Alphonso dem jüngern.

## Wolfenbüttel.

Der Hr. Cantor Bockemeyer wird nun bald mit seiner Schrifft von den Sylbendehnungen zum Vorschein kommen, und kan man sich viel gutes davon versprechen, weil er nicht nur hierin seine gute Einsicht schon an dem Tag geleget, sondern auch solches mit seinem Kirchen Stücke, welches er 1736 X Dominic. post Trinit. mit vielen Beyfall aufgeführet in der That bewiesen. Wir wollen die Nachricht an das Hochfürstl. Consistorium zu Wolfenbüttel mit beybringen, worinn der Hr. Cantor anführet was in solchen Stücke vor andern geleistet worden.

„Drey Dinge sind bishero in den Kirchenstücken „der meisten Componisten als grosse und den ver„nünftigen Gottesdienst hinternde Fehler, beobach„tet, und von Verständigen verabscheuet worden.

1) „Daß sie den Stilum theatralem & camera„lem von dem Stilo ecclesiastico, dessen Kennzei„chen grauitas, deuotio, & affectuum spiritua„lium expressio sind, nicht sattsam unterschieden,

sondern

„sondern alle in einander gemenget, und dadurch die Kirchenmusik bey gottseligen Hertzen anstößig ge„macht haben.

2.) „Daß sie theils den Text nicht recht ausge„druckt, indem sie nicht allemahl auf den Accentum „prosodicum et emphaticum Acht gehabt, anbey „gar selten den im Texte eigentlich steckende Sensum „und Affect erkannt, am meisten aber auf die Di„stinctiones u. den deutlichen Vortrag desselben, „zur Erweckung der Andacht, gesehen; sondern ge„gentheils zum öfftern einen widrigen Sinn und „Affect eingeführet, die langen Sylben kurtz und die „kurtzen lang gesetzet, und die Textworte durch un„geschickte Wiederhohlungen, unzeitige melismata „und Ausdehnungen, unvernünftiges Accompagne„ment der Instrumenten, vermeinte harmonische „Künste u. s. f. so unvernehmlich gemacht, daß kei„ner sich dessen zu seiner Erbauung recht bedienen „können.

3) „Daß sie fast nimmer eine reine Harmonie „mit einer geschikten Melodie verknüpft, sondern „stets eine von beyden hindangesetzet, so, daß entwe„der diese oder iene nichts getauget hat.

„Dagegen ist dieses Stück

1) „pur nach dem Stilo ecclesiastico eingerichtet.

2) „der Text nach allen Puncten aufs genaueste „und deutlichste ausgedruckt, und

3) „in den Arien, so iederzeit dem in dem Recita„tiv liegenden Affect den letzten Nachdruck geben, „und das Gemüth besonders an sich ziehen, eine gantz „reine und untadeliche Harmonie mit einer anstän„digen und beweglichen Melodie dergestalt verein-

U „baret,

„baret, daß, wie aus Ansehung der Partitur zu er„kennen, die Harmonie, bey vollkommener Zusam„menstimmung, alle Stücke ihres Zieraths, womit sie „blos die Melodie nachahmet, aus dieser allein her„nimmt. Dieses letztere dienet zum Beweis, daß „eine richtig verfertigte Arien Melodie den Schmuck „der sie begleitenden Harmonie in sich selbst besitze: „welches bey dem himmlischen Geschenck der Musik, „als was sonderliches bemerckt zu werden verdienet.

„Solte diese Art zu componiren mit der Zeit bes„ser bekannt werden, so hoffet man in der Musik eine „gäntzliche Reformation, so wie es mit der Poesie „ergangen ist, seit dem der berühmte Weise die Rich„tigkeit der Construction dem numero poetico bey„gefüget hat. Allein, welcher Musicus darzu beför„derlich seyn will, von dem muß es nicht heissen: „Cantores amant humores, sondern: Cantores „nouem doctas amant sorores.

Zürich.

Bey Heidegger und Comp. ist herausgekommen: GOttgeheiligte Fest- und Zeitgedanken, nach Ordnung der Festtägen und Jahreszeiten, durchaus a 2 Cantstimmen, mit dem Generalbaß in Partitura begleitet. Nach den Regeln der Composition aufgesetzet von Joh. Ludwig Steiner. MDCCXXXIX. 1 Alphab. 21 Bogen, in Fol.

Hr. Steiner ist bemühet den Liebhabern der Composition immer was zu ihren Nutzen in die Hände zu geben. Er befleißiget sich den Kirchenstyl nicht mit theatralischen Tändeleyen zu verstellen. Diese geistl. Cantaten mit 2 Stimmen sind auch wohlgesetzet, ob gleich nicht zu leugnen, daß eines und das andere hätte

te können besser gemachet werden. Wir wollen zur Probe das erste Stück vornehmen.

In der ersten Arie, im 1 Diskant, im 5ten Tact, wäre statt der letzten Note a weit besser g gestanden. Vielleicht ist es auch ein Druckfehler, wie im achten Tact des 2ten Diskants, da Dis statt f stehen muß. Im 14 und 15ten Tact, im 1ten Diskant, da der Fall aus a dur in b dur geschiehet, ist cis, b, nacheinander kein guter Gesang.

Im Largo p. 2, ist im 4tē Tact eine verdeckte Octave $\frac{f\ b}{f\ B}$ welche man bey 2 Stimen gerne vermeidet. Auch fallen zu unsern Zeiten die ehmahligen Schönheiten hinweg, wovon der Herr Verfasser hier noch ein Exempel beygebracht, indem er die Worte: dich verehret mein Gemüthe, dreymahl unnöthig wiederhohlet, auch das Wort verehret zweymahl hintereinander, einmahl einen und einen halben Tact, das anderemahl zwey Tacte, auseinander dehnet.

In der Arie: Durch GOttes Gnade weiß ich diß sind p. 6, im 6ten Tacte dieser Seite zwey Quinten, die niemahls erlaubt gewesen $\frac{c\ d}{fis\ g}$. Der Herr Verfasser wiederhohlet auch einerley Worte unnöthig: Wenn er sagt: Des Schöpfers Ehre zu erheben, zu erheben, zu erheben. Dergleichen Wiederhohlungen sind mehr eckelhafft, als daß sie reitzen sollten. Wie denn auch nicht zu billigen ist daß Herr Steiner bey dem Wort erheben eine Dehnung von drey Täcten angebracht, und bey dem Wort leben dergleichen von zwey Täcken. Die Dehnungen zerreissen den Verstand der Worte, und halten den Zuhörer auf

den

den Sinn derselben völlig zu begreiffen, wodurch es geschiehet daß solcher verdrüßlich wird, und darüber die schon gehörten Worte wieder vergist, so daß er am Ende, wenn die Dehnung aus ist, vom Verstand der Worte nichts weiß.

In der Arie: Die Vorhaut des Hertzens p. 7. kommt der Sprung der Octave in die Quinte im 1ten Tact in der geraden Bewegung vor, welcher von reinen Componisten niemahls vor gut gehalten worden, wie denn auch die verdeckten Octaven p. 8, am Ende des 6. und Anfang des 7 Tacts, ingleichen am Ende des 8 und Anfang des 9ten Tacts nicht wohl geduldet werden, indem man es mit leichter Mühe besser haben kan.

In der Arie: Die Zeiten ändern sich ꝛc. hat der Hr. Verfasser bey den Worten Zeiten u. Seligkeiten allzeit eine lange Dehnung von drey Tacten angebracht, die eben keine besondere Würckung den Ohren der Zuhörer verursachen wird, wie denn dergleichen unerlaubten Dehnung auch in der Schluß Arie bey dem Wort geben sich findet, da auch die Worte unnöthig wiederhohlet werden, wenn es heißet: Dir beständiglich allein die Ehre geben, allein die Ehre geben, allein, allein allein, allein, allein die Ehre geben, und dir beständiglich allein die Ehre geben. Componisten die genau auf den Text sehen, hüten sich vor dergleichen Dehnungen und Wiederhohlungen. Mehrere Fest und Zeit Gedancken, derer zwölfe sind, durchzugehen, leidet unser Vorhaben nicht. Man siehet schon hieraus daß Hr. Steiner gut setzet, nur daß er zu viele Wiederhohlungen und zu lange Dehnungen anbringet, und manchmahl nicht rein componirt.

Tab. I. Tom. II. part. II.

fig. 1.

Eructavit cor meum verbum bo_ _ num dico ego opera me_ a re_gi.

f. 2.

ungeziert. mit einem groppo. ungeziert.

f. 3. f. 4. f. 5.

mit einem halbcirckel. ungeziert. Tirata. ungeziert.

f. 6.

kleine Tirata. Trillo. Ribattuta.

f. 7. f. 8. f. 9.

Durchgang zierlich. Spondaeus. Pyrrhichius.

f. 10. f. 11. f. 12.

Jambus. Trochaeus. Dactylus. Dactylus.

f. 13. f. 14. f. 15.

Anapaestus. Molossus. Tribrachys.

f. 16. f. 17. f. 18.

Bacchius. Amphimacer. Amphibrachys.

f. 19. f. 20. f. 21.

Palymbacchius. Paeon prim. Paeon secundus.

Tab.II. Tom.II: part.III

fig. 1. fig. 2. fig. 3.

Paeon tertius. Paeon quartus. Epitritus prim.

f. 4. f. 5.

Epitritus secund. Epitritus tertius.

f. 6. f. 7. f. 8.

Epitritus quart. Ionicus a maiori. Ionicus a minori.

f. 9. f. 10. f. 11.

Antispastus. Choriambus. Proceleusmaticus.

f. 12. f. 13. f. 14.

Ditrochaeus. Diiambus. Wir machen einen Theil einem

jeglichen Kriegs Kunst ein Theil. Wir machen einen Theil

einem jeglichen Kriegs Kunst ein Theil.

f. 16.

getrost mein Herz nim…

f. 17. 1. 2. 3. 4. 5. 21. 22. 23.

A f. 18. C. D. B

1. 2. 3. 4. 5.

H f. 19. K J

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

f. 20.

Tab. III. Tom. II part. II.

n. 1. n. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.

Dur

Fig. A

moll

f. b. dis. gis. cis.

d. g. c. f. b.

fis. h. e.

dis. gis. cis.

Dur

Fig. B

moll

g. d. a. e. h. fis.

e. h. fis. cis. gis. dis.

cis. gis. dis.

b. f. c.

Fig. C.

Tab. IV. Tom. II. part. II.

Fig. A. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Fig. B

Fig. C. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Fig. D. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12

Tab. V. Tom. II. part. II

fig. 1.

f. 2. vel vel vel f. 3

f. 4

f. 5 f. 6 f. 7. f. 8.

c. cis. h. b. d. b. cis. c. d. h. d. cis. e. dis.

fis. f. g. fis. a. gis. h. b. cis. c. b. h.

c. cis d. dis. dis. e. f. fis. g. gis. a b

Fig. A.

Fig. B

Fig. C.

Fig. D

F. E

Tab VII. Tom. II part. II

Fig. F.

Fig. G.

Fig. H.

I

Tab. VIII. Tom II. part. II

Fig. K.

L

M.

N.

Tab. IX. Tom. II. part. II.

Fig. O.

P.

Q.

R.

Tab. X. Tom. II. part. II

Fig. S

T.

V.

# Lorenz Mizlers
## Musikalische
# Bibliothek
oder
Gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von alten und neuen musikalischen Schrifften und Büchern
worinn alles
Was aus der Mathematik Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Erläuterung und Verbesserung so wohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

## Des andern Bandes
# Dritter Theil
Mit acht Kupfertafeln.

---

Leipzig, 1742.

---

Im Mizlerischen Bücher Verlag.

# Innhalt.

## I.

# Herrn Professor Gottscheds Gedanken von Opern.

Da wir unsern geehrtesten Lesern die natürlichen Gedanken des berühmten Herrn Professors sowohl von Oden, als Cantaten, mit unsern wenigen Anmerkungen mitgetheilet haben, erfordert nun unsere Schuldigkeit auch desselben Gedanken von Opern als das letzte, so aus der critischen Dichtkunst die Musik angehet, mit hieher zu setzen. Sie machen das XII. Hauptstücke dieses nützlichen Buches aus und gehen von S. 710. biß S. 736. und schliessen das Buch. Man kan hieraus auch sehen, wie Herr Muratori im vorhergehenden Theil und unser Herr Prof. Gottsched hier einerley Gedanken haben, und wie beyde die Schaubühne in diesem Fall mit gleichtriftigen Gründen zu verbessern sich unterzogen,

ohne daß der eine des andern Gedanken vorher vernommen gehabt. Es ist also merkwürdig daß diese beyde berühmten Männer meistens in ihren gründlichen Gedanken übereinkommen. Ja es hat nicht anders seyn können. Denn zwey grundgelehrte Männer werden allezeit in einer Sache, auf die sie sich geleget, gleich gute Einsicht bezeigen. Die Gedanken selbst halten folgendes in sich:

§. 1. „Ich hätte mit dem vorigen Hauptstücke meine ganze Dichtkunst beschliessen können: wenn nicht die neuern Zeiten eine besondere Art der Schauspiele erdacht hätten, die man eine Opera nennet. Ihr erster Erfinder soll, nach einiger Meinung, ein Italienischer Musikus, Cesti, am Savoyischen Hofe gewesen seyn; der des Guarini treuen Schäfer in die Musik gesetzt, und wo nicht ganz, doch zum wenigsten grösten theils singend aufgeführet. Allein ich habe bey weiterer Untersuchung dieser Sache befunden, daß diese Erfindung noch etwas älter seyn muß. Dryden, ein Englischer Poet, der selbst etliche Opern gemacht hat, hält dafür, die Italiener müßten den ersten Anlaß zur Erfindung der Opern, in den barbarischen Zeiten als die Mauren noch in Spanien waren, bekommen haben. Denn diese pflegten solche Feste mit Singen und Tanzen und andern Lustbarkeiten zu feyren. So verkleinerlich diese Meinung der Opern ist, so übel gefällt sie dem Verfasser eines Englischen Buches

ches, The Taste of the Town, or a guide to all publick Diversions, der uns in der ersten Abtheilung seines Werkes auch von der Oper in Londen einen Begriff beybringen will. Er will uns nemlich bereden, die Oper habe aus dem Chore der alten Griechischen und Römischen Trauerspiele ihren Ursprung genommen. Denn so wie man darinn eine grosse Anzahl Sänger auf die Schaubühne stellte die zwischen den Aufzügen der Tragödien gewisse Oden singen mußten, die sich zu dem vorhergehenden schickten: Also wäre dieses die Veranlassung gewesen, gantze Stücke absingen zu lassen. Ja dieser Scribent geht gar so weit, daß er uns bereden will, die Odea der Athenienser und Römer, darinn sich die Musikanten zu üben pflegten, wenn ein neues Schauspiel aufgeführt werden sollte, wären nicht viel was anders, als Opernbühnen gewesen, und also hätten schon Griechen und Lateiner Opern gehabt. 1)



1) Dieser Poet begehet ohnstreitig einen großen Fehler, und bezeiget daß er keine Einsicht in die neuere und alte Musik der Griechen gehabt, sonsten hätte er ohnmöglich sagen können, daß schon die Griechen und Lateiner Opern gehabt. Wenn er aber spricht: die Oper habe aus dem Chore der alten Griechischen und Römischen Trauerspiele ihren Ursprung genommen, so ist es so gar unwahrscheinlich nicht. Denn einmahl ist bekannt, daß verschiedene Sänger zwischen den Aufzügen der Tragödien gewisse Oden, die sich auf das vorhergehende schickten, abgesungen. Diese

§. 2. Allein diese Gedanken gehen wohl etwas zu weit und der Verfolg wird lehren, daß diese Erfindung allerdings weit neuer sey. Niemand hat diese Untersuchung mit grössern Fleiß angestellet, als der berühmte Muratori, in der gelehrten Einleitung zu dem von ihm zu Verona ans Licht gestellten Teatro Italiano, welches eine Sammlung von 12. Italienischen Trauerspielen in sich hält. Ich will also aus ihm das vornehmste hier anführen, welches ohne Zweifel einem ieden eine Gnüge thun wird. Schon vor der Wiederherstellung der freyen Künste in Italien hat man eine Art von Comödien gehabt, die in den Kirchen gespielet worden. Er beruft sich auf den Ludum Paschalem, den P. Petz im II. Tom. seiner gesammleten Schriften bekannt gemacht, und der vermuthlich aus dem zwölften Jahrhunderte seyn soll. Eben so ist der verkaufte Joseph zu Badia di corbeia 1264. gespielt worden, dessen Leibnitz im II. Tom. der Scripto-rum

Gewohnheit ist immer in den nachfolgenden Zeiten beybehalten worden, da man allmählich die Vorstellungen immer mehr und mehr auf der Schaubühne musikalisch vorzutragen angefangen, bis es endlich Orazio Vecchi gewaget, alles was man sonsten in den Vorstellungen nur hergesaget, ganz und gar musikalisch absingen zu lassen. Also, dünket uns, kan man wohl wahrscheinlich sagen, daß die Opern aus den Chören der alten Griechischen und Römischen Trauerspiele ihren Ursprung genommen, wiewohl mittelbar nicht unmittelbar.

rum Brunsuicensium gedenket. Diese geistlichen Stücke, die von den Pfaffen damaliger Zeiten sind gemacht gewesen, haben nun, wie leicht zu erachten ist, sehr elend aus gesehen; so, daß sie fast für nichts zu halten sind. Die ersten also, die in Italien Schauspiele geschrieben, sind Mussato von Padua, der in lateinischer Sprache, und Tristino von Vicenza, der im Welschen dieses versuchet. In einem sehr raren Buche, so auf einer gewissen Bibliothek in Verona befindlich ist, und welches wenigstens aus dem 1200. Jahre kommt, ist noch ein gewisses Gespräche vorhanden, das wie eine Comödie aussieht: Da aber immer am Rande steht: Nun redet Pamphilus mit der alten Frau. Die alte Frau antwortete. Spricht Galathea, ꝛc. Mussato berichtet auch in der Vorrede des IX. Buchs de gestis Italorum, daß man auf den Schaubühnen die Thaten der Könige und Fürsten (Cantilenarum modulatione) in Liedern vorgetragen habe. 2)

§. 3. Wie nun daraus erhellet, daß man schon im 1300. Jahre sich der Schaubühne bedienet habe: Also hat man auch in Florenz 1304. eine solche Vorstellung gehabt. Im



2) Und diese Gewohnheit hat ohnfehlbar ihren Ursprung aus den Chören der alten Griechischen und Römischen Trauerspiele genommen, woraus nach der Zeit, da man immer weiter gegangen, endlich die Opern erwachsen.

1400. Jahre fieng die Griechische und Lateinische Sprache sehr an in Welschland zu blühen, und der gute Geschmack in allen Künsten wieder auf zu wachen: Daher denn auch die Schaubühne in Flor kam. Angelo Decembrio gedenket eines Ugolino, aus Parma, der Comödien gespielt hat: Doch die Sophonisbe des Trissino ist die erste regelmässige Tragödie gewesen, die man dazumal vorgestellet hat. Pabst Leo X. hat sie mit grosser Pracht aufführen lassen, und daher ist bey vielen andern eine Eifersucht entstanden, eben dergleichen zu verfertigen. Dieses daurete nun bis zum Ende des 15ten Jahr hunderts: Allein an statt daß sich die welsche Schaubühne hätte verbessern sollen, so nahm sie mehr und mehr ab, weil sich ein ieder mit einer neuen Schreibart und mit neuen Erfindungen hervor zu thun bemüht war. Damals ist nun auch die Gewohnheit aufgekommen, theatralische Stücke musikalisch aufzuführen. Sulpizio, der den Vitruvius mit Noten heraus gegeben, rühmt sich zwar, daß er in Rom 1480. zuerst gewiesen habe, wie man eine Tragödie singen solle. Ob dieses aber von einem eigentlichen Gesange, oder nur von einer natürlichen guten Aussprache zu verstehen sey, das ist schwer aus zu machen, wie Crescimbini sehr wohl angemerket hat. Und Tristano Calchi erzählt in seiner Historie, daß man dem Hertzoge zu Mayland Galeazzo zu Tortona eine theatralische

lische Vorstellung in Musik aufgeführet habe. Allein so viel ist gewiß, daß man im sechzehnten Jahrhunderte die Chöre der Tragödien recht musikalisch abgesungen habe; Doch so, daß die rechten Unterredungen der spielenden Personen nur gesprochen worden. Endlich ist im Jahr 1597. von einem Modeneser, Orazio Vecchi, auf eine bis dahin unerhörte Art alles, was die Comödianten zu reden haben, musikalisch aufgeführet worden, so daß weder Pantalon, noch der Doctor, noch der Spanische Capitain, noch die lustige Person, davon ausgenommen worden.

§. 4. Dieses Stücke nun ist eigentlich für die erste Oper zu halten, und ist noch itzo unter die Noten gesetzt, in dem Vorrathe der Academia filarmonica zu finden. In der Vorrede desselben bedienet sich der Verfasser der folgenden Worte. Non essendo questo accopiamento di Comedie & di Musica piu stato fatto, ch'io mi sappia da altri, e forse non immaginato, sara facile aggiungere molte cose per dargli perfezzione; ed io devro essere se non lodato, almeno non biasimato dell invenzione. Darauf sind nun viele andere diesem Exempel haufenweise gefolget, darunter aber Ottario Rinuccini, ein Florentiner, mit seiner Euridice der erste gewesen, worauf noch die Dafne und Ariane von demselben Poeten gefolget. Im Anfange ist das Singen dieser Opern noch nicht sehr von der or-

deutlichen Aussprache abgegangen, und es hat weder die Handlung noch die Worte unterbrochen; so daß man noch die ganze Schönheit der Ausdrückungen und Gedanken einsehen können, und die Poesie dabey nichts verlohren. Allein allmählich hat man die Oper mehr und mehr verwandelt, und da durch nach und nach beyde Künste, Musik und Poesie, aufs seltsamste verderbet. 3) So weit geht nun die Erzählung, aus der Abhandlung des Hrn. Muratori, und wie dieselbe mit aller möglichen Wahrscheinlichkeit versehen ist: Also sehe ich nicht, was man weiter dabey verlangen kan, als wie diese Kunst, Opern zu machen, aus Welschland in die übrigen Europäischen Länder ausgebreitet worden. Wer dieses von den Franzosen wissen will, der darf nur St. Evremonds Comödie, les Opera genannt, nachschlagen. Von uns Deutschen mag ein Liebhaber dieser singenden Schauspiele sich selbst die Mühe nehmen zu untersuchen, wer die erste Oper in Deutschland gemacht hat. Zu meiner Absicht darf ich solches nicht wissen, und schreite also zu meiner Beschreibung derselben fort.

§. 5. Die

3) Wenn damals [illegible] die Verbindung der Musik und Poesie nicht natürlich in den Opern erschienen, so gehet solches das Wesen einer Oper nichts an. Denn wenn die Gedanken des Componisten mit den Gedanken des Poeten übereinstimmen, und die Musik die Poesie nicht verstellet, so ist eine Oper nicht zu verwerfen, wie der Verfolg lehren wird.

§. 5. Die Verse der Opern werden nach Art der Cantaten gemacht, und bestehen also aus Recitativen und Arien. Der Musikus componirt dieselben nach seiner Phantasie; die Sänger lernen Text und Musik auswendig; Die Schaubühne wird prächtig ausgezieret; und die ganze Vorstellung mit vielen Veränderungen und Maschinen abgewechselt. Der Vorhang öffnet sich mit einem Concert der allerschönsten Instrumenten, die von den grösten Virtuosen gespielet werden; und das ganze Singspiel wird mit einer beständigen Begleitung einiger schwächern Instrumente erfüllet. Diese ganze Kunst ist indessen in Frankreich noch unvollkommen gewesen, bis der berühmte Lulli die Musik auf einen ganz andern Fuß gesetzet hat. Dieser bemächtigte sich ihres Oper Theatri ganz und gar, und richtete alles nach seinem Kopfe ein. Die Poeten mußten nach seiner Pfeife tanzen, und solche Stücke ersinnen, darinnen fein viel buntes und seltsames aufgeführet werden konnte. Die Schaubühne mußte sich zum wenigsten in ieder Handlung ändern, bald einen güldenen Pallast, bald eine wilde See, bald Felsen und wüste Klippen, bald einen Garten, bald sonst eine bezauberte Gegend vorstellen. Es mußten viel Götter in allerhand Maschinen erscheinen: Und sonderlich mußten die Arien dem Musikmeister viel Gelegenheit geben, seine Künste anzubringen. Dabey hub man alle

Regeln der guten Trauer und Lustspiele gänzlich auf. Es wurde nicht mehr auf die Erregung des Schreckens und Mitleidens, auch nicht auf die Verlachung menschlicher Thorheiten gesehen: Sondern phantastische Romanliebe behielte allein Platz. Die Einigkeit der Zeit und des Ortes wurde aus den Augen gesetzet; Die Schreibart wurde hochtrabend und ausschweifend; Die Charactere waren theils übel formiret, theils immer einerley, nemlich lauter untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen, verzweifelnde Liebhaber u. d. gl. Mit einem Worte, die Opera wurde ein ganz nagel neues Stück in der Poesie, davon sich bey den Alten wohl niemand hätte träumen lassen.

§. 6. Ich habe bisher nur eine kurtze Erzählung von der Oper gemacht; und meine Gedanken davon noch nicht gesagt. Allein aus dem obigen wird man leicht schliessen können, was ich davon halte. Wenn nicht die Regeln der ganzen Poesie übern Hauffen fallen sollen: So muß ich sagen: Die Opera sey das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand iemals erfunden hat. 4) Ein ieder kan aus der Be-

4) Wenn eine Oper ihrer Natur nach nichts anders ist, als daß sie nach der Phantasie des Componisten gemacht, daß kein viel buntes und seltsames darinnen vorkommen muß, daß die Einigkeit der Zeit und des Orts aus den Augen gesetzet ist, daß die Charactere übel formiret, und nichts als lauter untreue Seelen, seuf-

Beschreibung eines Gedichts überhaupt den Beweis machen. Ein Gedichte oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse morali- sche

zende Buhler, unerbittliche Schönen, verzweifelnde Liebhaber vorkommen müssen, so ist es wahr, daß die Oper ein unnatürliches und ungereimtes Werck sey. Sollte es aber nicht möglich seyn, daß sich der Componist nach den Gedanken des Poeten richten kan? daß nichts seltsames und ausschweifendes vorkommet? daß die Einigkeit der Zeit und des Orts beobachtet wird? daß die Charactere wohl formiret werden, und nicht immer einerley vorkommet? Sollte man nicht die Regeln der guten Trauer und Lustspiele dabey beobachten, auf die Erregung des Schreckens und Mitleidens, und auf die Auslachung der Thorheiten sehen, und endlich die phantastischen Romanen Liebe verbannen können? Niemand wird die Unmöglichkeit, daß dieses nicht geschehen könne, darzuthun im Stande seyn. Wenn also alle diese Fehler, die sonsten so häufig in den Opern vorkommen, vermieden werden, so wird die Oper alsdenn kein ungereimtes Werk mehr seyn. Die Beschreibung einer guten Oper wird hernach auch anders klingen. Wenn wir alle Fehler, so die Comödien und Tragödienschreiber gemachet, zusammen nehmen, und solche vor das Wesen der Comödien und Tragödien angeben wollten, so würden wir auch mit Recht daraus schliessen, daß sie zu verbannen, und ungereimte Werke sind. Man wird uns aber gleich den Einwurf machen, daß man das Wesen einer Comödie und Tragödie nicht nach den verschiedenen bösen Exempeln, sondern nach den Regeln einer guten Comödie und Tragödie, so sich auf die gesunde Vernunft gründen, beurtheilen müsse. Und so ist es auch mit den Opern.

sche Lehre bestättiget wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, taugt nichts: Denn ihr ganzer Werth entsteht von der Aehnlichkeit. Aus dieser aber sind alle die Regeln geflossen, die wir oben von der Schaubühne, so wohl für die Tragödie, als Comödie, gegeben haben. Diese Regeln sind aus der Natur selbst genommen, durch den Beyfall der grösten Meister und Kenner von Schauspielen bestärket, und bey den gescheidesten Völkern gut geheissen worden. Was also davon abweichet, das ist unmöglich recht, und wohl nachgeahmet. Wer sieht aber nicht, daß die Oper alle Fehler der oben beschriebenen Schauspiele zu ihren grösten Schönheiten angenommen hat; 5) und daß sie ganz und gar wegfallen, oder doch ihre vornehmste Anmuth verliehren würde, wenn man sie davon befreyen wollte? 6)

§. 7.

5) Das wird wohl schwerlich zu erweisen seyn, daß die Fehler, so bey den Schauspielen vorgehen können, die Schönheiten der Opern ausmachen. Daß viele eine vermeinte Schönheit darinnen gesuchet, ist unleugbar. Deswegen folget aber nicht, daß es ganz und gar unmöglich sey, natürliche Schönheiten in Opern anzubringen.

6) Wenn es würklich Fehler sind, die man wieder die Natur der Schauspiele begehet, so kan unmöglich eine wahre Anmuth wegfallen, wenn man die Opern davon befreyet. Denn man befreyet sie ja von ungereimten Dingen. Also wird die Anmuth und natürliche Schönheit vielmehr vergrössert, wenn sie von allerhand Unflat, so ihr noch anklebet, gesäubert wird.

§. 7. Einmal ist es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln, mit den alten Ritter Büchern und Romanen mehr Aehnlichkeit haben, als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen haben. Wir müssen uns einbilden, wir wären in einer andern Welt, wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen; So gar unnatürlich ist alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: Und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebte, als es uns die Opern vorstellen. 7) Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfordert. Wo sieht man im gemeinen Leben Leute, die sich als Götter einander anbeten; Liebhaber, die auf den Knien vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen; 8) Printzen, die in Gestalt der Sclaven in weit entlegene Länder ziehen, weil sie sich in den blossen Ruff von einer Schönheit verliebet haben; Könige die ihre Kronen, um eines schönen Weibes halber, verlassen, und was dergleichen Phantasien mehr sind. Wo hört man die gewöhnliche Opernsprache, von

7) Dieses sind lauter Fehler die zu verwerfen. Ist aber deswegen auch eine Oper, in welcher alle die erzählten Fehler nicht angebracht sind, auch zu verwerfen?

8) Solche wunderliche Leute gibts wohl.

von Sternen und Sonnen, von Felsenbrüsten und ätna gleichen Hertzen, von verfluchten Geburtsstunden, um eines scheelen Blickes wegen, und von grausamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängnisses, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat? Alle diese Dinge sind uns so fremde, daß wir sie in keiner Reisebeschreibung von Lilipput für erträglich halten würden: Und gleich wohl sollen sie in der Opera schön seyn. 9) Ich schweige noch der seltsamen Vereinbarung der Musik, mit allen Worten der Redenden. 10). Sie sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: 11) Sondern sie dehnen

9) Unvernünftige Opernmacher und Componisten haben nur dergleichen Dinge vor schön gehalten. Die vernünftigen werden sie allezeit zu vermeiden suchen.

10) Daß man Worte, die man nur sprechen sollen, singet, ist eine gar alte Gewohnheit. Schon im Tempel zu Jerusalem sind die Gespräche des Herzens zu GOtt, die Psalmen, gesungen worden, und verschiedene Chöre haben nach Art der Redenden einander geantwortet. Es ist auch schon selbst in der Aussprache eines Redenden ein gewisser Gesang, welches wir an Ausländern besser, als an unsern Landsleuten bemerken können. Denn eine iede Provinz, ja eine iede Stadt hat wieder einen andern Gesang, wie dieses schon im vorhergehenden Theil erwähnet worden. Es ist also so gar unnatürlich nicht, wenn die Worte der Redenden noch mehr singend ausgesprochen, oder ordentlich abgesungen werden.

11) Dieses soll nicht also seyn, sondern in allen Stücken

nen, erheben, und vertieffen ihre Töne nach den Phantasien eines andern. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen nach Noten. 12) Sie schelten und klagen nach dem Takte, und wenn sie sich aus Verzweifelung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre Heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. 13) Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?

§. 8. Ich weis es wohl, daß es hie und da große Liebhaber und Bewunderer der Opern giebt, die sie für das Meisterstück der menschlichen Erfindungskrafft; für einen Zusammenfluß aller poetischen Ergötzlichkeiten ansehen. Allein ich weis auch, daß alle diese Leute, die im übrigen gar vernünftige und rechtschaffene Männer seyn können, die wahren theatralischen Re-

der Natur best möglichst nachgeahmet werden, welches gute Meister gar wohl zu thun fähig sind.

12) Lachen und weinen kan man gar wohl nach Noten, daß alles ganz natürlich heraus kommet, vom husten und schnupfen aber nach den Noten in Opern weiß ich eben nichts.

13) Alle die so schelten und klagen brauchen darzu eine gewisse Zeit, diese Zeit wird in den Opern durch den Takt bemerket, und ist also nichts unnatürliches. Daß aber die verzweifelnde in den Opern, eben da sie sterben wollen, noch die künstlichsten Trillerschlagen, ist wieder alle Nachahmung und wird nur von ungeschickten Componisten angebracht, die die Regeln der Schaubühne nicht verstehen.

Regeln sich niemals bekannt gemacht; oder dieselben noch nicht aus ihren Gründen hergeleitet gesehen. Sie halten derowegen in Sachen, die auf die Lust ankommen, alles für willkührlich, und meinen, man müsse es damit nicht so genau nehmen. Was nur den Augen und Ohren gefiele, das wäre schon gut: Und man müßte die Vernunft hier schweigen heissen, wenn sie uns dieses Vergnügens durch ihre critische Anmerkungen berauben wollte. Alle diese Vorstellungen aber heben meine obige Gründe nicht auf, und ich kan mich nicht entschliessen, die Oper für was natürliches, für eine geschickte Nachahmung menschlicher Handlungen, oder überhaupt für was schönes zu erklären. Die Musik an sich selbst ist zwar eine edle Gabe des Himmels; ich gebe es auch zu, daß die Componisten viel Kunst in ihren Opern anzubringen pflegen. Aber was die Poeten daran thun, und überhaupt die ganze Verbindung so verschiedener Sachen taugt gar nichts. Ich sehe über das die Oper also an, wie sie ist, nemlich als eine Beförderung der Wollust, und Verderberin guter Sitten. 14) Die zärtlich-

14) Die Poeten müssen also keine solche Texte machen, die die Wollust befördern und die Sitten verderben. Verschiedene Comödienschreiber haben ebenfalls öfters Texte gemachet, die so wohl die Wollust befördert, als auch die Sitten verdorben, deswegen aber sind nicht alle Comödien überhaupt zu verwerfen, und als eine Beförderung der Wollust anzusehen.

lichsten Töne, die geilesten Poesien, und die unzüchtigsten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen, bezaubern die unvorsichtigen Gemüther, und flössen ihnen einen Gifft ein, welches ohne dem von sich selbst schon Reizungen genug hat. Denn wie wenige gibt es, die allen solchen Versuchungen, die sie auf einmal bestürmen, zugleich widerstehen können; So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibischen Italienern gleich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutsche seyn sollten.

§. 9. Es ist ohnedem das Vorurtheil bey uns eingerissen, daß so gar die italienische Sprache in dem Halse eines Castraten viel besser klingt, als die Deutsche. Dahero machen die meisten Opern auch einen Mischmasch in der Mundart. Die Arien sind offt welsch, und die Recitative bleiben deutsch. Eine und dieselbe Person singet zuweilen bald deutsch bald italienisch; und ihre Zuschauer lassen sichs weis machen, das klinge über aus schön, was sie doch nicht verstehen. Das ist aber nichts neues. Auch den deutschen Text verstehet man, vor so vielen Trillern, und künstlichen Veränderungen der Töne, in einer mäßigen Entfernung von der Schaubühne, schon nicht mehr, wo man nicht ein Buch hat, und durch das Lesen sich einhilft. 15) So ist denn die



15) Der gelehrte Herr Verfasser erzählet lauter Feh-

Oper ein blosses Sinnenwerk: der Verstand und das Herz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das Gehör wird gekützelt und betäubet; die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urtheil die ganze Lust unterbreche. Man will gemeiniglich eine Oper eine Musikalische Tragödie oder Comödie nennen. Allein umsonst. Sie könnte so heissen, wenn sie nach den obigen Regeln der Alten eingerichtet wäre. Aber man zeige mir doch solche Opern? wollte aber ia iemand eine von der Art verfertigen: So würden auch die rechten Kenner derselben sie gewiß vor schlechte Stücke in der Art erklären, und gegen alle andere verachten. 16)

§. 10. Bisher habe ich meine Gedanken von Opern mit Gründen bestärket: Nunmehro will ich mich wieder dieienigen mit Zeugnissen

ler, die nicht zum Wesen der Opern gehören, sondern nur von ungeschickten Poeten und Componisten angebracht werden, welche aber vernünftige allerdings sorgfältig vermeiden.

16) Die falschen Kenner der Opern würden solche allerdings verachten, und nichts gut heissen, was nicht nach ihrem verdorbenen Geschmack eingerichtet. Allein die wahren Kenner natürlicher Opern werden sie hoch und vor schön halten. Es schadet auch der Wahrheit nichts, ob man gleich hundert fehlerhaffte Opern und falsche Kenner biß zehen gute Opern und wahre Kenner antrifft.

sen verwahren, die sich dadurch mehr, als durch gute Beweisthümer einnehmen lassen. Denn ich bin zu allem Glücke weder der erste, noch der einzige, der dieser Meinung von Opern beypflichtet. Mein erster Wehrmann sey also la Bruyere, in seinen Charactern Tom. I. pag. 90. „Ich weis nicht, sagt er, wie es kömmt, daß die Opern, bey einer so vollkommenen Musik und recht königlichen Unkosten, nichts anders, als Ekel und Verdruß bey mir gewirket haben. Es gibt Stellen in Opern, die mir ein Verlangen nach andern erwecken: Oft entfähret mir der Wunsch; daß sie doch nur bald zum Ende wäre! Bloß aus Schuld der Schaubühnen, der Vorstellung, und aus Mangel anziehender Sachen. Bis auf diesen Tag ist die Oper kein Gedichte, sondern ein Vers, ia nicht einmal ein Schauspiel; seitdem durch die Sparsamkeit Amphions (Lulli) und seiner Nachkommen die Maschinen verschwunden sind: Es ist ein Concert der Sängerstimmen, die durch Instrumente unterhalten werden. Und auf der 93. Seite stellet er die Tragödie mit der Oper in eine Vergleichung; um zuzeigen, daß diese letzte keine Musikalische Tragödie heissen könne. „Ein tragisches Gedichte beklemmt euch gleich im Anfange das Herz, und läßt euch im Fortgange kaum die Zeit, Athem zu holen und wieder zu euch selbst zu kommen: oder wenn es euch einigermassen ruhig werden läßt, so stürzt es

gleich wieder in neue Verwirrungen und Abgründe. Es führt uns durch das Mitleiden zum Schrecken, oder umgekehrt durch das Schrecken zum Mitleiden; und leitet durch Thränen, durch Seufzer, durch Furcht, durch Hoffnung, durch Erstaunen, und Entsetzen, bis zum Ausgange. Da ist also kein Gewebe artiger Empfindungen und Sprüchelchen; zärtlicher Erklärungen, verliebter Gespräche, anmuthiger Beschreibungen, süßlichter Zuckerworte; die zuweilen lustig genug sind, ein Gelächter zu erwecken: Darauf sich den unverhofft in dem letzen Auftritte die Aufrührischen, ohne alle vernünftige Ursachen empören, und dem Wohlstande gemäß, noch Blut vergiessen; indem es etwa einen Unglückseligen das Leben kostet.

§. 11. Mein anderer Zeuge soll Racine seyn, dessen Trauerspiele uns gewiß einen hohen Begriff von seiner Stärke in der Poesie beybringen müssen. Die Gräfin von Montespan und ihre Schwester waren der Opern des Quinaut überdrüßig geworden, und bathen den König, doch einmal durch den Racine dergleichen verfertigen zu lassen. Aus Uebereilung, oder vielleicht aus Ehrerbiethung, übernahm dieser die Arbeit; und dachte nicht daran, was er offt gegen den Boileau gesagt hatte: Es sey nicht möglich, eine gute Oper zu machen; weil die Musik zum Erzählen sich nicht schicket, und die Gemüthsbewegungen

nicht in ihrer gehörigen Stärke abgeschildert werden können; ja weil endlich die wahrhaftig hohen und herzhaftesten Ausdrückungen nicht in die Musik gesetzet werden können. Dieses stellte ihm Boileau vor, als er ihm sein Versprechen eröffnete; und ungeachtet er demselben Recht gab, so war es doch nicht mehr Zeit umzukehren. Er fieng also an von dem Falle Phaetons eine Oper zu schmieden, und las dem Könige etliche Verse davon vor. Doch Racine arbeitete mit Verdruß daran, und verlangte Boileau sollte ihm helfen, oder zum wenigsten den Vorredner machen. Dieser wehrete sich, soviel ihm möglich war; that doch aber insgeheim einen Versuch, davon wir hernach hören werden. Indessen fuhr jener fort an seinem Werke zu arbeiten, und Boileau stund ihm mit gutem Rathe bey; als zu allem Glücke etwas darzwischen kam, und sie von dieser Quaal befreyete. Quinaut, der vielleicht fürchtete von diesen grossen Meistern übertroffen zu werden, that dem Könige mit Thränen einen Fußfall, und stellete ihm aufs beweglichste vor, was ihm das für ein Schimpf seyn würde, wenn er nicht mehr die Ehre hätte, für Seine Majestät zu arbeiten: worauf der König aus Mitleiden obgedachten Damen zu verstehen gab: Er könnte unmöglich dem armen Mann den Verdruß wiederfahren lassen. Sic nos seruauit Apollo! rufft Boileau aus, da er diese kleine Geschichte erzählet; und

der gute Racine legt seine Oper mit Freuden an die Seite: Ja da man selbige auch nach seinem Todte nicht einmal gefunden hat; so ist zu vermuthen, es habe derselbe, aus Zärtlichkeit seines poetischen Gewissens, dieselbe gar unterdrücket. Daß dritte Zeugniß gibt Boileau selbst, der nicht nur in dieser Erzählung, die ich von ihm habe, seinen Abscheu vor den Opern genugsam endecket; sondern auch in eben dem Vorredner, den er aufzusetzen angefangen, seine Meinung deutlich an den Tag geleget hat. Er führt darinn die Poesie und Musik redend ein, davon ich einen kleinen Theil übersetzen will: Die Poesie. Was? glaubst du durch eitle Accorden und ohnmächtige Töne alles das auszudrücken, was ich sage? Die Musik. Ja, ich glaube, daß ich in die süssen Entzückungen, womit dich Apollo begeistert, die Süssigkeit meiner Melodien einmischen könne. Die Poesie. Ja, ja, bey dem Rande eines Brunnens kanst du zwar, nebst mir, eine verliebte Marter beseufzen, den Thirsis klagen, und Climenen ächzen lassen. Allein wenn ich Helden und Götter reden lasse; so kan dein verwegenes Singen mir nichts als einen eitlen Tackt geben: Darum schlage dir diese stolze Bemühung nur aus dem Sinne. Die Musik. Ich verstehe aber die Kunst deine seltsamste Wunder noch schöner zu machen. Die Poesie. Man mag alsdann deine Stimme nicht hören. Die Musik. Vorzei-

zeiten haben ja Felsen und Wälder Ohren bekommen, meine Töne zu hören. Die Poesie. Ach Schwester, genug; wir müssen uns trennen. Ich will mich entfernen: und dann laß einmal sehen, was du ohne mich ausrichten wirst. ꝛc. 17) Hieraus ist nun leicht die Ursache zu errathen, warum dieser grosse Criticus in seiner Art poetique, wo er aller übrigen Gedichte gedenkt, an die Oper mit keiner Sylbe gedacht; wohl aber in seinen Satiren



17) Die Musik allein ist schon fähig verschiedene Leidenschafften bey den Menschen zu erregen, wie solches verschiedene Exempel der ältern und unsrer Zeiten beweisen. Boileau hat ganz gewiß das edle und innere Wesen der Musik noch nicht gekannt, sonsten würde er nicht, wieder die Erfahrung, ihre Töne ohnmächtig und sie bey Heldenthaten unbrauchbar geheissen haben. Man lese einmal das lebhaffteste und schönste Gedicht, ohne in der Aussprache den gehörigen Gesang anzubringen, oder in einem Ton her, es wird gewiß noch lange keinen solchen Eindruck in den Gemüthern der Zuhörer haben, als wenn ein hierinn geübter Redner überall den gehörigen Accent und Nachdruck der Stimme anbringet. Hat also ein Zusammenhang undeutlicher Töne nur bey der Aussprache schon eine Gewalt über die Gemüther der Zuhörer; wie sollte denn ein Zusammenhang der deutlichsten Töne, so mit grösstem Fleiß nach den Worten eingerichtet wird, nicht noch mehr Gewalt über die Herzen der Menschen haben? wie kan denn Boileau die Musik bey der Poesie ohnmächtig heissen? die tägliche Erfahrung widerspricht ihm ja. Boileau hat also was gesaget und nichts bewiesen.

den damaligen grösten Opernschreiber Quinaut ausgelacht hat.

La raison dit virgile, & la rime Quinaut.

§. 12. Mein viertes Zeugniß soll mir St. Evremond geben: der einen eigenen Discurs über die Opern gemacht, und darinn seine Gedanken davon ausführlich entdecket hat. Er setzt gleich Anfangs diese Beschreibung der Oper zum Grunde: Sie sey ein ungereimter Mischmasch von Poesie und Musik, wo der Dichter und Componist sich sehr viel Mühe machen, und einander die gröste Gewalt anthun, ein sehr elendes Werk zu Stande zu bringen. 18) Nun kan man sich leicht einbilden, was auf diesen Eingang für eine Abhandlung folgen werde. Es ist werth, daß ein jeder den ganzen Discurs lese, weil er das stärkste

18) Wenn St. Evremond nicht schon vorhero wäre vom Haß gegen die Opern eingenommen gewesen, so würde er keine solche partheyische Beschreibung gemachet haben. Ist es denn nach den Gesetzen der Vernunftlehre erlaubet aus verschiedenen einzeln von der Regel abweichenden Beyspielen eine allgemeine Erklärung zu ziehen? wenn einige deutsche sich volltrinken, trinken sich denn deswegen alle Deutschen voll? Wenn einige Opern ein Mischmasch von Poesie und Musik sind, sind es denn deswegen alle Opern. Vernünftig wäre es gewesen, wenn St. Evremond einen Unterschied zwischen den guten und schlechten Opern gemachet, oder wenn er es nicht vor möglich gehalten, daß eine gute Oper gemacht werden könne, solches mit tüchtigen Gründen bewiesen, und nicht gleich das Kind sammt dem Bade, wie man sagt, ausgeschüttet hätte.

ste ist, was ich wieder die Opern gefunden habe. Man kan ihn in den Schrifften der deutschen Gesellschafft auch übersetzt antreffen. Er ist aber damit nicht zufrieden, daß er eine Critik darüber geschrieben; sondern hat sich gar die Mühe genommen, eine ganze Comödie zu machen, der er den Titel, les opera, gegeben. Seine Absicht darinn ist nach dem Muster des Cervantes in dem Quixote, das lächerliche der Opern empfindlich zu machen: darum dichtet er, das ein junges Frauenzimmer in einer gewissen Stadt aus dem beständigen Lesen der Recueils des opera verrückt im Kopfe geworden, und anstatt der gewöhnlichen Sprache, den Leuten lauter Operarien vorgesungen. Der Knoten in der Fabel ist dieser, daß sie einen alten Officier zum Freyer bekömmt; dem sie aber in lauter galanten Liederchen den Korb giebt, und ihren Aeltern selbst den Kopf mit ihrem Singen wüste macht. Indessen aber mit einem andern jungen Stutzer, der sich ihrer Thorheit bequemete, und ihr auch lauter musikalische Liebeserklärungen that, ganze Operscenen von Cadmus und Hermionen spielete. Ich bin versichert daß der gröste Opern-Freund sich bey einer solchen Comödie, des Lachens nicht sollte enthalten können. 19)



19) Man muß lachen, wenn man die Sache nur lieset, will geschweigen eine lebhaffte Vorstellung davon siehet. Dieses alles aber thut doch den guten Opern noch keinen Eintrag, denn in dieser Comödie sind nur

§. 13. Mein fünftes Zeugniß nehme ich aus dem Riviere du Freny in seinen Amusemens serieux & Comiques, auf der 22. Seite. Er führt daselbst einen Siameser in Paris herum

---

die Fehler der Opern ausgelachet. Meint man aber das lächerliche bestehe schlechterdings darin, daß man alle Worte absinget, so ist solches gar leicht zu wiederlegen. Ich frage ist es natürlich, daß man Oden absinget? iedermann muß darzu ia sagen, und diese Gewohnheit seines Hertzens Gedanken nach einer gewissen Melodie an Tage zulegen, ist älter als die Poesie selber. Nun sind alle Arien in den Opern nichts anders als eine Art von Oden, die mehrentheils nur aus einer Strophe bestehen, gar sparsam aus mehrern. Ist es nun erlaubet und ganz natürlich Oden zu singen warum sollte es denn in Opern nicht erlaubet seyn? Ist die Sache einmal natürlich, wie kan sie denn unnatürlich werden, da sie unter eben den Umständen einmal wie das andere vorkommet? Was nun die Recitative anbelanget, so ist es ia auch so unnatürlich nicht, das was schon vorhin singend ausgesprochen wird, noch mehr singend und musikalisch auszusprechen, wie schon oben gesagt worden. Die Opern bestehen aus Arien und Recitativen. Sind nun die Theile, woraus das ganze bestehet, natürlich, so muß wohl auch das ganze natürlich seyn. Ja eine Oper scheinet uns noch natürlicher zu seyn, als eine Comödie oder Tragödie in Versen, da sich alles reimen muß, wenn der Diener mit seinem Herrn spricht, und da der König gebunden ist in der Antwort auf die Frage seines Unterthans ein Wort zu suchen, das sich auf das vom Unterthan vorgebrachte Wort reimet. Doch weils den Ohren wohl gefället, so läßt die Vernunft solches zu. Warum will man denn die Musik bey den Worten der Opern vor so unvernünftig er-

um, und da heißt es: Es ist 4. Uhr. Lasset uns in die Oper gehen. Wir brauchen wenigstens ein Stunde Zeit, ehe wir uns durch alle das Volk drängen, welches die Thüre bela-

klären, da doch selbige gewisser massen schon in der Aussprache der Worte von Natur stecket, und diese Verbindung der Poesie und Musik den Ohren besonders wohl gefället? Wenn die Gewohnheit Comödien in Versen zu schreiben erst ietzo aufkäme, so würde die Vernunft auch mit Recht darüber als was unnatürliches critisiren können, da aber die hergebrachte langwierige Gewohnheit solches so gemildert, daß man gar nicht mehr daran gedenket, so ist es billich daß nun die Vernunft stille schweiget. Hätten die alten Griechen und Lateiner schon Opern gehabt, sie würden gewis zu unsern Zeiten nicht so angefochten worden seyn. Weil es aber was neues ist, so sind den Kennern der theatralischen Regeln so gleich die geringsten Kleinigkeiten in die Augen gefallen, worzu noch das Unglück gekommen, daß so wohl die Poeten als Componisten, so die ersten Opern gemachet, wenig Regeln, wie man der Natur nachahmen solle, verstanden. In den folgenden Jahren hat man die ersten Opern als Muster angesehen, und die gemachten Fehler noch darzu immer mehr und mehr vergrössert, so daß man es bis diese Stunde bey vielen noch merket, wodurch alsdenn bey den vernünftigern die Opern verhasst geworden. Fänget man aber nun an, diese bey den Opern eingeschlichene Fehler wieder auszumerzen, so ist eine Oper nichts unnatürliches, sondern fähig die Sinnen der vernünftigsten Personen auf vielerley Art zu gleich zu vergnügen. Ja der gröste Haufen der Menschen, nur etliche wenige Criticos ausgenommen, haben sich auch schon an fehlerhafften Opern vergnüget, wie der Beyfall in ganz Europa solches bewei-

lagert. Wie? sprach mein Siameser zu mir, was redet ihr von der Thüre? Nach der prächtigen Vorstellung, die ich mir von der Oper mache, müßte man nicht anders, als durch ein kostbares Thor hineingehen. Hier seht ihr den Eingang; sprach ich, indem ich ihm einen sehr finstern Winkel zeigte. Wo denn? sagt er, ich seh ia nichts, als ein kleines Loch in einer Mauer, allwo man etwas austheilet. Wir wollen hinzutreten! Was soll dieses? Welche Thorheit! Ein Louisd'or für ein klein karten Blättchen! Doch stille! ich wundere mich nicht mehr, daß es so theuer ist; denn ich sehe einige Characteres darauf, welche unfehlbar eine geheime Wirkung haben werden. Ihr betrüget euch nicht gänzlich, sprach ich zu ihm: Es ist ein Paß, damit man in das Land der Bezauberungen eingelassen wird. Kommt geschwinde hinein: wir wollen uns auf die Schaubühne setzen. Auf die Schaubühne? sagte mein Siameser, ihr scherzt! Wir wollen ia nur zu sehen; wir wollen nicht selber spielen. Das thut nichts, sprach ich, kommt nur mit. Man hört daselbst übel, man sieht nichts; aber es

---

set, indem nun bey nahe an allen grossen Höfen Opern gespielet werden. Sie werden auch wohl nicht abkommen, so lange grosse Höfe, Componisten und Poeten sind. Es ist nur noch übrig, daß die Poeten und Componisten gesammte Hand anlegen, das eingeschlichene unnatürliche in den Opern best möglichst aus denselben zu verbannen.

es ist der theuerste, und folglich der vornehmste Platz. Indessen, weil ihr der Opern noch nicht gewohnt seyd; so würdet ihr auf der Schaubühne auch das Vergnügen nicht haben, welches den Verlust des Schauspiels ersetzet. Kommt also mit mir in eine Loge. Indessen daß man iene Leinwand aufziehet, will ich euch von den Ländern, so dahinter liegen, etwas erzählen. Die Oper ist, wie gesagt, eine bezauberte Gegend. Es ist das Land der Verwandlungen. Man siehet da die allerschleunigsten. In einem Augenblicke werden die Menschen zu halb Göttern, und die Göttinnen zu Menschen. Der Reisende ist daselbst der Mühe überhoben, das Land durch zu ziehen; die Länder reisen da vor seinen Augen. Hier kan man, ohne von der Stelle zu weichen, von einem Ende der Erden bis zum andern; von der Hölle zu den elysischen Feldern kommen. Wird euch in einer abscheulichen Einöde die Zeit lang? ihr dörft nur pfeiffen, so befindet ihr euch im Göttersaale. Pfeifft noch einmal, so seyd ihr in dem Lande der Hexen. Die Hexen in der Oper bezaubern so gut wie die andern. Allein ihre Bezauberungen sind, bis auf die Schminke, natürlich. Ungeachtet man seit vielen Jahren allerley Erzählungen von den Hexen der vergangenen Zeit gemacht hat; so macht man doch noch viele mehrere von den Hexen der Oper. Sie sind vielleicht nichts gewisser; aber sie sind wahrscheinlicher. Die-

se

se sind von Natur gutthätig. Nur den Reichthum theilen sie nicht unter ihre gute Freunde aus. Sie behalten ihn für sich selbst. Wir wollen noch ein Wort von den natürlichen Einwohnern der Opern sagen. Sie reden nicht anders als singend, sie gehen tanzend, und thun offt beydes, wenn sie die wenigste Lust dazu haben. Sie gehorchen alle dem Meister des musikalischen Chors: Einem sehr unumschränkten Prinzen, der, wenn er seinen Zepter, der aus einer Rolle Papier bestehet, hebt oder sinken läßt, alle Bewegungen dieses wunderlichen Volkes regieret. Die Vernunfft ist unter diesen Leuten sehr rar. Weil sie den Kopf ganz voller Music haben; so denken sie lauter Lieder, und sprechen lauter Töne. Dem ohngeachtet haben sie die Tonkunst so hoch getrieben, daß, wenn die Vernunft in Noten könnte gebracht werden; sie aus Opernbüchern vernünftig würden reden können.

§. 14. Endlich und zum sechsten, will ich mich auf den sinnreichen Des Callieres beruffen; der, wie bekannt ist, Verfasser der Histoire poetique de la guerre entre les Anciens & les Modernes ist. Im eilften Buche beschreibt er das Entsetzen, welches Orpheus, Amphion und Arion über den fürchterlichen Namen des Lulli, in der prächtigen Beschreibung der Opern empfunden, die Perrault in seinem Gedichte, Le Siecle de Louis le grand, eingerücket hat. Orpheus will fast an seiner Kunst

ver-

verzagen: Aber ein italienischer Musikus, der kürzlich aus der Oberwelt gekommen, tröstet ihn wieder. Meinest du, sagt er, daß die meisten Menschen, die dem Lulli so begierig nachlauffen, sich besser auf die Musik verstehen, als die Bestien, die dich vormals begleiteten? und müssen sie nicht recht dumm seyn, da sie unaufhörlich ihr Geld in die Oper tragen, um funfzigmal eben dasselbe zu hören? Ich verstehe das Handwerck, göttlicher Orpheus; drum sey getrost, ich werde dir zeigen: Daß diese so berüchtigte Oper dasjenige gar nicht ist, wofür man sie ausgibt. Hierauf fährt er fort, und gestehet zwar den Französischen Symphonien eine große Schönheit zu: Allein die poetischen Stücke, die man absinget, machet er desto ärger herunter. Er sagt, sie wären sehr übel ausgedacht, und schlecht eingerichtet, und würden von lauter schwachen Stimmen abgesungen, davon man aus zwanzigen nicht eine verstehen kan; weil sie durch die Instrumente ganz ersticket würden. Das Geräusche davon wäre in dem kleinen Ort, wo man sie spielete so groß daß man kaum ohne Kopfschmerzen und vielmaliges Gähnen nach Hause käme, wenn man es drey Stunden lang gehöret hätte. Indessen liefe alle Welt hinein, um der Mode gemäß etliche Stunden übel zuzubringen. Es wäre nichts ekelhafters, als die kläglichen Recitative anzuhören, die den größten Theil dieser Singspiele einnähmen:

und

und der Musikus sollte von rechtswegen die Zuschauer bezahlen, daß sie sich die Geduld nehmen wollten, sich so lange plagen zu lassen. Die Sänger und Sängerinnen erzählten auf eine ganz unnatürliche Art, nemlich singend, solche Abentheuer, die aller Vernunft und Wahrscheinlichkeit zuwieder liefen, keine Leidenschaften erregen könnten, und so schlecht gesetzt wären; daß der elendeste Stümper aus dem Stegreife eben solche Melodien erdenken könnte, als Lulli selbst in Noten gesetzt hätte. Endlich merket er an, daß sich Lulli zum Meister der ganzen Schaubühne aufgeworfen, und sich so gar den Poeten unterwürfig gemacht hätte: Anstatt daß sich die Musik billig nach den Gedanken des Dichters richten sollte.

§. 16. Darauf erscheinet Lulli selbst im Reiche der Todten, und redet den Orpheus dergestalt an: Ich habe längst von dir reden hören, als von einem Meister in unsrer Kunst. Du sollst eine hübsche Leyer gespielet, und gar die Hölle damit bezaubert haben: allein nach reifer Ueberlegung dünkt es mich, du habest deinen Ruhm nur durch gewisse Künste erlanget. Was mich anbelanget, so spiele ich eine Violine, und componire so ziemlich. Wir wollen miteinander zur Probe eine Oper spielen, die soll uns schon was einbringen. Die Griechen werden ia so neugierig seyn, als die Franzosen. An Poeten wird es uns nicht fehlen, die Verse zu machen. Apollo soll seinen Parnaß zum

Theater hergeben; der Pegasus muß zur Maschine dienen, etwas durch die Luft fliegen zu lassen; die neun Musen sollen Sängerinnen abgeben; Apollo mag auf der Leyer spielend, mit seinem glänzenden Wagen vom Himmel herunter kommen, wie ich ihn sonst schon bey Hofe vorgestellet habe. Man hat mir von einem gewissen Pfeiffer, der Königin Clytemnestra, was erzählet, der auch dabey seyn muß. Ich möchte wissen, ob er so gut spielet, als des Coteaux. Er soll ia mit seiner Musik die Keuschheit des Frauenzimmers befördert haben. Was mich anlangt, so gestehe ich es frey heraus, daß meine Sachen gerade das Gegentheil gewirket; und daß ich, als ein nützliches Werkzeug, an der Verderbung der Sitten meiner Zeiten gearbeitet habe. Nichts desto weniger verdienen sie eben den Ruhm, weil sie sich nach der Absicht ihres Urhebers gerichtet haben. Ueber eine so seltsame Rede erschrack Orpheus; sonderlich, daß er so verwegen von dem Apollo und den Musen gesprochen, und so gewinnsüchtig gewesen, da er selbst doch der blossen Ehre halber gearbeitet hätte: Worauf Lulli sie für Narren schimpft, und mit allerley närrischen Posituren davon läufft.

§. 17. Ich habe nur einen gelinden Auszug von dem weit schärfern Urtheile dieses Critici gemacht; wie ein ieder, der es selbst nachlesen will, leicht sehen wird. Ich enthalte mich nunmehro noch, die Zeugnisse unserer

Landesleute, und darunter des berühmten Neukirchs anzuführen, der in seinen Satiren, so in den Hankischen Gedichten stehen, oft auf eben den Schlag davon geurtheilet hat. Ich gedenke auch des Spectators nicht, der sein Misfallen darüber oft zu verstehen gegeben. Ich erwähne auch des ungenannten Verfassers von dem englischen Buche The Gentlemens Recreation nicht, der in seinen poetischen Tractate p. 23. das lächerliche Wesen der Oper gleichfalls abgemalt: Sondern ich überlasse nunmehro einem ieden die freye Wahl, ob er sich für, oder wieder die Oper erklären wolle. Ich meines theils habe für alle die geschickten und gelehrten Männer, die sich auch in diesem Stücke bey uns geübt haben, eine gebührende Hochachtung: Ich erfreue mich aber, wenn das Operwesen in Deutschland mehr und mehr in Abnahm geräth. Das Leipziger Operntheater ist seit vielen Jahren eingegangen, und das Hamburgische liegt in den letzten Zügen. Das Braunschweigische hat gleichfalls nur neulich aufgehöret; und es stehet dahin, ob es iemals wieder in Flor kömmt. Auch in Halle und Weissenfels hat es vormals Opernbühnen gegeben, anderer kleinen Fürstlichen Höfen zu geschweigen; die aber alle allmählich ein Ende genommen haben. Dieses zeiget mir den zunehmenden Geschmack unsrer Landesleute, wozu ich ihnen Glück wünsche. Denn wären Liebhaber vorhanden gewesen, die einer solchen

Lust-

Lustbarkeit hätten beywohnen wollen, so würde man das Ende dieser Schaubühnen noch nicht gesehen haben. 20) Dagegen siehet man, das die Comödien und Tragödien täglich mehr und mehr Beyfall finden, und mit der Zeit allenthalben die Oberhand bekommen werden: Wenn man nur erst großen Herren die gar zu große Liebe ausländischer Sprachen aus dem Sinne bringen wird. 21) Daß wird aber bloß auf unsere Poeten und Comödianten ankommen: Deren iene schöne, regelmäßige Stücke zu verfertigen, diese aber dieselben gehörig aufzuführen beflissen seyn müssen.



20) An Liebhabern der Opern fehlt es wohl in Deutschland nicht, an Liebhabern aber die es bezahlen können fehlet es sehr, und deswegen sind an verschiedenen Orten die Opernbühnen eingegangen, hingegen an andern Orten, da man die Unkosten nicht gescheuet, auch aufgerichtet worden. Wenn man an den Orten, da die Opernbühnen eingegangen, umsonst Opern spielete, würden sich ohnfehlbar ungemein viel Zuhörer einfinden.

21) Man könnte im Gegentheil den Einwurf machen, daß das Braunschweigische Opertheater wieder in den Flor kommt; zu Berlin wird ein neues Opernhaus gebauet, und in Dreßden werden beständig mit vielem Beyfall Opern aufgeführet. Daß viele aber lieber in die Comödien gehen als in die Opern, mag wohl daher kommen, weil die meisten Zuhörer nur einen Zeitvertreib suchen, und die wenigsten selbsten Kenner der Schauspiele und der Musik sind, und also freylich vor das Geld, so sie auf einmal vor eine Oper anzuhören geben müssen, lieber sechsmal in die Comödie gehen.

§. 18. Nun habe ich es zwar, seitdem die erste Auflage dieses Buches heraus ist, gesehen, daß zwene gelehrte und geschickte Männer, und sehr gute Poeten unsers Vaterlandes, wieder die bisher von mir behauptete Meynung von Opern geschrieben, und dieses Hauptstücke von Opern zu widerlegen gesucht haben. Der erste war Herr D. Hudemann, der damals noch in Hamburg lebte. Dieser wackere Mann gab bey seinen Gedichten auch eine Opera, und vor derselben noch eine Vertheidigung der Singespiele, gegen meine Dichtkunst heraus. Ich hielte es für nöthig, einem so geschickten und bescheidenen Gegner zu antworten, und that es wirklich in den Beyträgen zur critischen Historie der D. Spr. P. und B. 22) Was hätte mir aber angenehmers begegnen können, als daß diese meine Antwort so glücklich war die Einwürfe meines gelehrten Widersachers gänzlich zu heben! Er that mir solches in einem höflichen Schreiben selbst zu wissen, und versicherte mich, daß er nunmehro völlig meiner Meynung wäre, ja, zum Zeichen seiner völligen Bekehrung von der Oper zum Trauerspiele, selbst seine Poesie der tragischen Bühne zu gut brauchen wolle. Es hat auch derselbe wirklich Wort gehalten, und aus dem Racine die Phae-

dra

22) Alles was hier angeführet wird, soll nach und nach in dieser Bibliothek zum Nutzen der Leser und Erläuterung der Sache eingerücket, und mit möglichstem Fleis aus einander gesetzet werden.

dra in deutsche Verse übersetzet; und ich wünsche nur, daß er dieselbe bald ans Licht stellen möge. Der freundschafftliche Briefwechsel, der seit der Zeit, zwischen diesem sinnreichen Dichter, und mir, fortgedauret, ist mir desto angenehmer geworden, weil er aus einer Uneinigkeit in Meynungen seinen Ursprung gehabt.

§. 19. Mein anderer Gegner ist der Herr von Uffenbach gewesen, ein nicht minder scharfsinniger und lehrreicher Poet in Frankfurt am Mayn, woselbst er auch wichtige Aemter bekleidet. Auch dieser gelehrte Mann hatte seine Widerlegung meines Hauptstückes von Opern der Sammlung seiner Gedichte einverleibet; aber gleichfalls mit so vieler Höflichkeit und Bescheidenheit die Feder geführet, daß ich demselben die Antwort unmöglich schuldig bleiben konnte. Ich habe gleichfalls in den critischen Beyträgen der Welt bekannt gemacht: Und was wollte ich mehr wünschen, als daß ich auch mit dieser Vertheidigung meiner Meynung von Singespielen eben so glücklich gewesen wäre, als mit der ersten. Nun habe ich zwar noch keine Nachricht davon: doch weil dieser gelehrte Mann weiter die Feder nicht angesetzet, und mir gleichwohl durch einen dritten Mann die Ehre gethan, mich begrüssen zu lassen: So glaube ich, daß der Unterscheid unsrer Meynungen voritzo so groß nicht mehr seyn wird. Sollte indessen iemand durch die-

se beyde Antworten noch nicht vollkommen von meiner Meynung überredet worden seyn; So bitte ich, daß er noch meine Vorrede, zu dem von Herrn M. Schwaben übersetzten Antilongin des D. Schwifts von dem Bathos der Opern durchlesen, und dem Beweise nachdenken wolle, den ein geschicktes Mitglied unsrer deutschen Gesellschafft in den critischen Beyträgen gegeben hat: daß eine Oper unmöglich gut seyn könne. 23)

§. 20. Noch einen Einwurf sehe ich vorher, den ich nicht unbeantwortet lassen kan. Was sollen aber große Herren, wird man sprechen, zu ihrer Ergetzung bey großen Solennitäten, für Lustbarkeiten anstellen: wenn man die Opern so gar abschaffen will? Sollen sie denn

23) Dieser Beweis ist in dem ersten Theil dieses Bandes enthalten, und die Abhandlung von dem Bathos der Opern soll in dem ersten Theil des dritten Bandes vorkommen. Die Sache kommt hauptsächlich darauf an, ob die Opern gänzlich zu verwerfen sind, und ob sie ihrem Wesen nach wieder die ausgemachten Regeln der Schaubühne anstossen, oder ob man sie von den vielen eingeschlichenen Fehlern so reinigen kan, daß sie eben den Endzweck wie die Trauerspiele erreichen können. Daß das letzte geschehen könne, ist bey der Abhandlung: daß eine Oper nicht gut seyn könne, ingleichen bey des Herrn Muratori Gedanken von Opern gezeiget worden, und also ist auch das erste wahr, daß das Wesen der Oper nicht den Regeln der Schaubühne entgegen, folgbar auch die Opern nicht gänzlich zu verwerfen sind.

denn an Pracht und Kostbarkeit vor gemeinen Bürgern nichts voraus haben? Ich antworte: Ein gutes Trauerspiel kan mit eben solcher Pracht und Kostbarkeit aufgeführet werden, als ein Singespiel, wenn man an Verzierung und Erleuchtung der Schaubühne an den Kleidungen der Comödianten, an der Musik, und an Tänzen, die zwischen den Aufzügen eingeschaltet werden, nur nichts sparen will. So habe ich zu unsers hochseligen Königs Zeiten die besten französischen Trauerspiele auf dem Dreßdenischen Opertheater im Zwinger vielmals aufführen sehen: Und so ist auch mein sterbender Cato, auf der Braunschweigischen grossen Schaubühne, vor des hochseligen Herzogs Ludewigs Rudolphs Durchl. einmal von der neuberischen Compagnie aufgeführet worden. Doch gesetzt, man wollte noch etwas anders auf die Schaubühne haben, dabey mehr Musik, und mehr Vorstellungen vorkämen: So kan schon Rath dazu werden, ohne zu den Opern seine Zuflucht zu nehmen. Man erfinde doch nur künstliche Ballete, nach Art der alten Griechen, und neuern Franzosen. Diese werden zu der größten Pracht in Verkleidungen zu neuen und seltsamen Verzierungen der Schaubühne zu vielen musikalischen Compositionen, und recht sinnreichen und allegorischen Tänzen Gelegenheit an die Hand geben. Der gelehrte Menestrier hat im Französischen einen sehr schönen Tractat, Des Ballets Anciens &

modernes, selon les Regles du Theatre, geschrieben. Diesen preise ich allen denen an, die etwas zur Vergnügung großer Herren erfinden wollen, das neu ist, und in die Augen fällt. Wir haben auch in Deutschland schon Proben davon gesehen, nemlich am vorigen Hofe zu Berlin. Wer die Besserischen Gedichte nachschlagen will, der wird sich einigen Begriff davon machen können; wiewohl diese Versuche vielleicht nicht in allen Stücken nach den Regeln Menestriers, die Probe aushalten dörften. Man kan auch in dem Moliere einige solche Erfindungen nachlesen, die er am Hofe Ludewigs des XIV. angegeben hat.

§. 21. Um von diesem schönen Werke einen kleinen Vorschmack, und denen, die zur Erfindung solcher Tänze Gelegenheit haben sollten, eine kleine Anleitung dazu zu geben, will ich einen kurzen Auszug aus demselben geben. Ich halte mich aber, bey der Historie des Tanzens nicht auf. Ein ieder weiß, daß es sehr alt ist. Die Schwester des Moses tanzte mit allen israelitischen Weibern nach dem Durchgange durchs rothe Meer und sang dazu. Die Töchter von Siloh hatten ein jährliches Fest, da sie tanzten. David tanzte vor der Bundeslade, und vorhin hatten alle jüdische Weiber getanzt, als derselbe den Philister Goliath geschlagen hatte. Dieses waren nun fast lauter andächtige und religiöse Tänze. Eben so haben die heidnischen Völker bey

ihrem

Gottesdienste allerley Tänze eingeführt gehabt: Ja sie sind auch in der ersten Kirche an vielen Orten eingeführt gewesen, wo man sie in dem Chore der Kirchen, der als eine Schaubühne erhoben war, gehalten; bis sie vieler Misbräuche halber abgeschaffet worden. Die alten Kirchenväter haben wider die theatralischen Tänze der Heyden geeifert, nicht weil sie Tänze waren, sondern weil sie sehr freche und üppige Tänze waren; die ein groß Aergerniß gaben. Von solchen Tänzen aber ist hier gar nicht die Rede, wenn wir von den Balleten handeln: Und also kan man gar nicht besorgen, daß dadurch das Heidenthum mit seinen Schandbarkeiten wieder eingeführet werden würde.

§. 22. Wir wollen uns auch bey denen Tänzen nicht aufhalten, die nach den besten alten Dichtern den heidnischen Gottheiten beygelegt worden. Beym Athenäus tanzete einmal Jupiter selbst. Pindarus nennet den Apollo einen Tänzer: Virgil läßt Dianen mit ihren Nymphen an dem Fluße Eurotas tanzen. Apuleius sagt, Venus habe auf der Psyche Hochzeit getanzet, und Horaz setzt hinzu, sie habe es bey Mondenschein, in Gesellschafft der Gratien, auch ein andermal gethan. Bacchus soll in Indien getanzt haben. Hesiodus läßt die Musen um den Altar Apollons vor Sonnenaufgange tanzen. In einer Idylle des Theokritus tanzen die Nymphen der

Brunnen; und im Virgil tanzen auch die aus den Schiffen verwandelten Seenymphen um den Aeneas her. Alles dieses führe ich an, um zu zeigen, daß man nach der Wahrscheinlichkeit der alten Fabeln, auch die Götter könne tanzen lassen. Denn diese mythologische Personen haben an unsern Ballets einen großen Antheil: Und so sparsam sie in den Trauerspielen statt haben; so häuffig können sie in diesen Tanzspielen vorkommen. Ja in Ermanglung bequemer Gottheiten, kan man sich allegorische Personen dichten, und sie tanzend aufführen. z. E. Die Jahreszeiten, Welttheile, Schutzgeister, der Länder und Völker, die Monathe, die vier Winde, die sieben Planeten, die Stunden des Tages und der Nacht, die himmlischen Zeichen, die Tugenden und Laster, die Wissenschafften und Künste; kurz alles was ein Poet durch eine Personen Dichtung redend einführen kan, das kan auch in einem solchen Tanzspiele, tanzend vorgestellet werden.

§. 23. Wie nun ein ieder hieraus sieht, daß es bey diesen unsern Tänzen nicht nur auf die Figuren der Tänze allein, sondern auch auf die tanzenden Personen ankömmt: Also muß ich auch gleich anfänglich erinnern, daß alle diese Tanzspiele allegorische und bedeutende Tänze in sich halten müssen. Fragt man nun, was denn diese Tänze bedeuten können und sollen? so antworte ich; Erstlich eine Verehrung vorneh-

nehmer Personen, an deren Festtagen sie aufgeführet werden: Denn die Alten glaubten, daß das Tanzen eine Art des Gottesdienstes wäre, welche den Göttern sehr gefällig seyn müßte. Man meynt, dieses habe seinen Ursprung, aus der Meynung des Pythagoras, der dafür gehalten, daß GOtt eine Harmonie, (Numerus) oder ein Tact, das ist ein abgemessenes sehr wohl übereinstimmendes Wesen sey. Dem sey nun wie ihm wolle: So haben doch fast alle Völker bey ihrem Gottesdienste Musiken und Tänze gehabt; diejenigen Gottheiten zu verehren, denen die Feste geweihet waren. Daher ward auch in allen wohlbestellten Republiken die Jugend zum Tanzen angeführet, theils daß sie geschickt, theils daß sie stark von Leibe werden möchten: Denn es gab auch martialische Tänze, die mit voller Rüstung: oder doch mit einigen Waffen geschahen. Selbst die lacedämonische Jugend ware davon nicht ausgenommen: Und die größten Helden haben solche Tänze theils geliebet, theils mitgemachet, wie die Exempel Merions aus Creta, des Ulysses, des Antiochus, des Polysperchon, des Philippus, Alexanders Vater, des Epaminondas, des Scipio, u. a. m. zeigen.

§. 24. Doch unsre Tanzspiele sollen nicht nur bloße Tänze, sondern Allegorien, und redende Bilder gewisser Dinge seyn. Lucianus will das erste Muster solcher Ballete in der

der Bewegung der Sterne und Planeten finden, die mit der schönsten Harmonie geschieht: Und es wäre nicht unmöglich, solche planetische Tänze, welche die berühmten Weltordnungen vorstelleten, aufzuführen, wie Postel in seinem Wittekind schon gedichtet hat. Die Aegyptier sind die ersten Erfinder hyeroglyphischer Tänze gewesen. Plato ist ihr Bewunderer und Schüler gewesen, und kan denienigen nicht genug loben, der zuerst die Harmonie des ganzen Weltgebäudes in einem Tanze vorgestellet hat. Die Ausleger des Sophokles, Euripides, und Aristophanes haben uns die Geheimnisse, die Plato unerklärt gelassen, entdecket. Sie sagen alle Tänze der Aegyptier hätten die Bewegungen der Gestirne vorgestellt: Weil sie allemal rings um ihre Altäre getanzet hätten, die gleichsam wie die Sonne in dem Mittelpuncte des Himmels, gestanden hätten. Daher wären nun in den Chören der Tragödien die Stophen und Antistrophen entstanden. Denn erstlich hätten sie im Kreise von Morgen gegen Abend in die Runde getanzet, um dadurch die gemeine Bewegung des Himmels abzubilden: Hernach aber hätten sie den Kreis von Abend gegen Morgen herum gedrehet, um dadurch die eigene Bewegung der Planeten wieder die Ordnung der Zeichen im Thierkreise vorzustellen. Zuletzt aber hätten sie noch die Epode, oder den Beschluß, stillstehend abgesungen: um dadurch

die

die Unbeweglichkeit der Erdkugel abzubilden. Die Griechen haben diese aegyptische Erklärung verworfen, und diese Tänze von dem Eingange und Ausgange des Theseus in den Labyrinth erkläret; als welcher Held die griechische Jugend zu Delos zuerst darinnen unterrichtet hatte.

§. 25. Dieses ist nun die erste Art solcher bedeutenden Tänze gewesen, die mit zu den Schauspielen gezogen worden; und die Athenäus philosophische Tänze nennet, weil alles darinn ordentlich und bedeutend war: Agamemnon hat seiner Gemahlin Clytemnestra, als er nach Troia zog, einen so philosophischen Tanzmeister hinterlassen, der ihr durch allegorische Tänze die Zeit verkürzen und zugleich die Liebe zur Tugend beybringen sollte: Und zwar mit so gutem Erfolge, daß sie nicht eher verführet werden können, als bis Aegysthus diesen Meister ermordet hatte. Die Alten spielten auch im Tanzen den Ball, und daher kömmt das heutige Wort Bal, Ballet, womit man die Tänze benennet, von βαλλειν werfen: σφαιρα βαλλομενη, eine Kugel zum werfen, wie Suidas den Ball erklärt. Darauf haben sich allerley Meister der Ballete gefunden: Bathyllus von Alexandrien hat lustige, Pylades aber ernsthaffte und pathetische Tänze zu den Schauspielen erfunden. Solche Tänze nun waren geschickt, die Bewegungen des Leibes zu bessern, so wie die Tragödie

gödie die Regungen des Gemüths in Ordnung zu bringen dienen sollte. Aber überhaupt geben die Alten, die davon geschrieben haben, diese Erklärung eines solchen Tanzspiels: Es sey eine Nachahmung derienigen Sachen, die man sagt und singet, durch abgemessene Geberden und Bewegung des Leibes. Aristoteles sagt gar, daß man die Sitten und Gemüthsbewegungen, durch die harmonischen tactmässigen Stellungen und Tritte ausdrücken müsse.

§. 26. Es ist also mit den Balleten, oder Tanzspielen nicht anders bewandt, als mit den übrigen Künsten: Sie sind alle Nachahmungen, nur mit dem Unterschiede, daß, da die Mahlerey z. E. nur die Figur, die Farben und die Ordnung der Dinge vorstellen kan; diese Tanzkunst auch die Bewegungen ausdrücket, und so gar die Natur vieler Dinge und die verborgene Beschaffenheit des Gemüthes abschildern kan. Diese Nachahmung geschieht nun durch die Bewegungen des Leibes, und zwar nach der Harmonie der Musik, welche gleichfalls die Gemüthsbewegungen ausdrücket. Es ist bekannt wie vieles man mit Geberden und Bewegungen des Leibes zu verstehen geben kan; und die Alten haben ihre Pantomimos gehabt, die sich alles ohne ein Wort zu sprechen, auszudrücken getrauet. Man weis auch, daß iede Gemüthsbewegung ihre eigene Stellungen und Bewegungen hat, dadurch sie sich an den

Tag legt. Solche Dinge nun müssen in den Tanzspielen vorgestellet werden. Wir haben an der Folie d' Espagne, und vielleicht auch an dem so genannten Aimable Vainqueur wenn dieser von zweyen getanzt wird, ein paar Tänze, die solche Gemüthsbewegungen ausdrücken. Denn iener soll die spanischen Capricen, dieser aber die Gemüthsart zweyer Verliebten vorstellen, die bald sehr freundlich miteinander thun, bald kaltsinnig werden, bald sich erzürnen, sich aber dennoch wieder vertragen: Und es fehlt nur ein Text dazu, der sich zu allen diesen Geberden schicket, und sie zu erklären geschickt ist, so wird es ein ieder bemerken. Auch die englischen Tänze sind insgemein so allegorisch, wie z. E. der Jalousie Tanz genugsam zeigen kan; der alten deutschen Schäfertänze zu geschweigen.

§. 27. Doch ich vertieffe mich zu weit. Nun sollte ich weitläuftig lehren, wie ein Erfinder solcher Tänze, sich eine alte Geschicht, oder Fabel erwählen, oder auch eine neue erfinden könne, die er in einem theatralischen Tanze vorstellen will. Ich sollte zeigen, wie diese Erfindung im Tanzen gleichfalls eine Einheit in der Handlung oder Absicht haben muß, darauf alle ihre Theile abzielen. Ich sollte auch an die Hand geben, was für Mittel man habe, die Personen, so man tanzend aufführet, zu characterisiren. Ich solle endlich zeigen, was man bey dem allen für Fehler begehen

hen könne, und dieses mit Exempel alter und neuer, guter und schlechter Ballete erläutern. Allein theils ist dieses schon in den vorigen Hauptstücken von Schauspielen geschehen, theils muß es ein Erfinder dieser Spiele aus dem Alterthume und der Mythologie wissen; theils ist es mir zu weitläuftig ins Werk zu richten. Uebrigens gehören aber auch geschickte Musikmeister und Tanzmeister dazu, die das, was der Poet erfunden, geschicklich auszuführen wissen. Daß ein vermögender großer Herr dazu gehöre, der zu dergleichen Spielen die Kosten hergeben kan, das versteht sich, von sich selbst. Denn man braucht nicht allein eine prächtige Schaubühne, mit vielen Verzierungen, sondern auch fast bey jedem neuen Ballete, neue Maschinen, Kleidungen, und Zierrathe in großer Menge. Was kostet nicht die große Anzahl Tänzer zu unterhalten, die sich oft bis auf 50. Personen und drüber erstrecken können?

§. 28. Ich habe noch vergessen zu erwähnen, daß aller Schönheit der Vorstellungen ungeachtet, dennoch oftmals diese allegorische Tänze dem meisten Theile der Zuschauer wahrhaffte hieroglyphische Figuren seyn würden, davon sie nichts verstünden: Wenn nicht der Poet zuweilen den vornehmsten Personen solcher Tanzspiele auch gewisse Worte zu reden und zu singen in den Mund legte. Diese werden nun in lauter Versen doch kurz und gut ge-

gemacht: Weil die Absicht nicht ist, durch Worte, sondern durch Bewegungen des Leibes etwas anzuzeigen. Doch wer davon mehrere Anleitung verlanget, der muß den oben gerühmten Menestrier nachlesen, wo er zugleich einen großen Vorrath von Erfindungen zu Balleten antreffen wird. Man kan auch die gelehrten Abhandlungen nachlesen, die in den Memoires de l'Academie des belles Lettres & des Inscriptions in verschiedenen Bänden dieses Buches vorkommen. Endlich lese man auch das oberwähnte Buch The Taste of the Town, wo gleichfalls in der III. Abtheilung von den Tänzen, und in der IV. von Chören gehandelt wird, die beyde zu dieser Absicht gehören. Vielleicht kommen einmal in Deutschland die Zeiten, da man durch dergleichen sinnreiche Erfindungen die Schaubühne wieder empor heben, und den bißherigen Wust der unnatürlichen Opern, in solche allegorische Tanzspiele; die abgeschmackten Haupt- und Staatsactionen, in herzrührende Trauerspiele, und die närrischen Burlesken der italienischen und andrer gemeinen Comödianten, in lehrreiche und scherzhaffte Lustspiele verwandelt sehen wird.

## II.

Exercitationum Musicarum Theoretico Practicarum Curiosarum octaua de sexta minore,

das ist:

**Achte curiose musikalische Wissenschafft und Kunstübung von der Sexta minore, allen deutsch gesinnten Liebhabern musikalischer Wissenschafften zu fernern Nachdenken und besserer Ausübung vorgestellet von Wolfgang Caspar Printzen, von Waldthurn, der Reichsgräfl. Promniz. Capellmusik bestallten dirigenten und Cantore zu Sorau. Frankfurt und Leipzig. In Verlegung Johann Christoph Miethens 1689.** 1)

Ehe der Verfasser von der kleinen Sexte redet, träget er kürzlich vor, wie weitläuftig die musikalischen Wissenschafften sind, und meint, es könnten solche nicht glücklicher verbessert werden, als wenn eine musikalische Societät wäre, die alles untersuchte was zur Musik gehörte und ihre Gedanken andern davon eröfnete. Was Printz im Sinn gehabt und sich vergebens gewünschen

1) Diese Kunstübung von der kleinen Sexte beträgt vier Bogen in Quart, und ist die lezte von den Kunstübungen. Wir sind also nun mit diesem Werk zu Ende, bey welchem der ehemals geschickte Printz viel gutes angebracht.

schen, das ist zu unsern Zeiten glücklich zu Stande gekommen, und die Früchte davon werden sich bald zeigen. Bey dieser Abhandlung von der kleinen Sexte soll erstlich betrachtet werden, was zur Theorie, hernach was zur Ausübung gehöret. Sexte heisset diese Concordanz weil der andere Ton vom ersten angerechnet die sechste Stelle im diatonischen Geschlechte einnimmt. Siehe Tab. I. dieses Theils Fig. I. kleine Sexte aber heisset solche zum Unterscheid der großen Sexte, als welche um einen halben Ton grösser ist. Sie heisset auch Hexachordum minus, weil die sechste Seyte, von der Seyte des ersten Tons an, im diatonischen Geschlecht darzu genommen wird, und Semitonus cum diapente, weil sie die Quinte um einen halben Ton übertrifft. Man nennet sie auch die unvollkommene Sexte, weil ihre Differentialgröse kleiner als der großen Sexte ist. Die Beschreibung dieses Intervalls lautet also: **Die kleine Sexte ist eine unvollkommene Consonanz, so in zwey Tonen bestehet, deren gröserer gegen den kleinern sich verhält wie 8. zu 5. Die Materie der kleinen Sexte sind also die zwey Tone, die Form aber ist die Verhältnis 8. zu 5.**

Printz bringet verschiedene Ursachen zum Beweis vor, daß die kleine Sexte eine Consonanz sey. Die ersten drey als: Ihre Tone machen kein Geschwirre in der Lufft; Sie ha-

ben keine ungeschickte Proportion; die Natur ist zu Hervorbringung der kleinern Grösse geneigt; wollen nicht viel sagen. Die vierte hat noch mehr zu bedeuten, nämlich das Gehör wird durch die öftere Vereinigung der Vibrationen vergnüget. Es sind aber die Vibrationen der kleinen Sexte

1. 9. 17. 25. 33. 41. 2c.
1. 5. 10. 15. 20. 25. 2c.

Die letzte Ursach aber ist der eigentliche Beweis daß die kleine Sexte eine Concordanz sey, aus welcher erst die vom Prinz vorher angeführten vier Ursachen folgen. Die Sache ist also: Wenn man zu der kleinen Sexte noch eine große Terz hinzuthut, so kommt eine

c̄ : 8
Octave heraus. z. E. e : 5. Weil nun e 5 mit
c : 4

dem einen Ton der Octave c 4 übereinstimmt, welches als eine ausgemachte Sache iedermann zugeben muß, so muß auch e 5 mit dem andern Ton der Octave c̄ 8 nothwendig übereinstimmen, vermöge des Satzes: Kein Ton, der mit dem einen Ton der Octave übereinstimmt, kan mit dem andern Ton nicht übereinstimmen. Was aber übereinstimmet das nennet man eine Consonanz, und ist derowegen die kleine Sexte eine Consonanz, iedoch eine unvollkommene Consonanz, weil sie nicht mit zum harmonischen Dreyklang gehöret.

Im

Im blosen diatonischem Geschlecht sind drey Gattungen der kleinen Sexte als:

E F G A H c.

A H c d e f.

H c d e f g.

Nach unserm heutigen vermischten Geschlecht kan man zehn Gattungen der kleinen Sexte herausbringen, in welchen die halben Tone eine andere Lage haben; man merket aber hauptsächlich nur vier Gattungen:

Cs D E F G A. Gs A H c d e.

D E F G A B. oder A H c d e f.

E F G A H c. H c d e fs g.

Fs G A H c d. H c d e f g.

Es gibt auch zusammengesetzte kleine Sexten. Die erste zusammengesetzte verhält sich wie 16 zu 5, E, $\overline{c}$. Die andere zusammen gesetzte wie 32 zu 5, E, $\overline{\overline{c}}$. Die dritte zusammen gesetzte wie 64 zu 5, E, $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Die Lehrsätze der kleinen Sexte sind folgende:

Erster Lehrsatz. Die kleine Sexte ist die unvollkommenste unter den einfachen Consonanzen.

Beweis. Ihre Verhältnis weichet von dem Verhältnis der Gleichheit am weitesten ab, und ihre Vibrationen vereinigen sich am seltesten.

Zweyter Lehrsatz. Die kleine Sexte kan nicht in zwey gleiche Intervalle getheilet werden in Zahlen.

Beweis. Dieses kan geschehen wenn man die mittlere geometrische Proportionalzahl findet. Nun aber kan diese Zahl nicht gefunden werden, wenn nicht die Grösen des Verhältnisses Quadratzahlen sind. Die Grösen der kleinen Sexte aber sind keine Quadratzahlen, und also läßt sich auch dieses Intervall nicht in zwey gleiche Intervalle in Zahlen theilen.

Dritter Lehrsatz. Aus der arithmetischen und harmonischen Theilung entstehen zwey Intervalle, die in der Musik nicht können gebrauchet werden.

Beweis. 8 : 5.

16. 13. 10.

208 : 160 : 130.

13 : 10 16 : 13

Diese Intervalle 13 : 10 und 16 : 13 sind in unserer Musik ganz ungeschickt, wie ein ieder auf dem Monochord sich selbsten überzeigen kan.

Vierter Lehrsatz. Wenn die Differential gröse

Gröse der kleinen Sexte in drey gleiche Theile getheilet wird, bey den Puncten DE, der 2. Fig. Tab. I. dieses Theils, so ist der Theil CD die Differential gröse der kleinen Terz, die beyden DE und EB aber zusammen die Differentialgröse der Quarte.

Beweis. Solchen gibt die angeführte Figur nebst den darunter gesetzten Zahlen.

Fünfter Lehrsatz. Die kleine Sexte wird zusammen gesetzt aus zwey grosen Tonen, einem kleinen Ton, und zwey halben grosen Tonen.

Beweis.

9 : 8
9 : 8
10 : 9
16 : 15
16 : 15
———
81 : 64
———
45. 810 : 576. 32.
———
720. 3 : 2. 480
———
48 : 30 = 8 : 5.

Sechster Lehrsatz. Die kleine Sexte ist um einen grosen halben Ton gröser als die Quinte.

Beweis. Wenn man zur Quinte einen grosen halben Ton hinzu thut, so entstehet die kleine Sexte, und wenn man von der kleinen Sexte einen grosen halben Ton hinweg nimmt,

 so

so bleibt die Quinte übrig wie folgende Rechnung beweiset:

3 : 2. Quinte.
16 : 15. großer halber Ton.

48 : 30. = 8 : 5. kleine Sexte.

8 : 5
15 : 16

120 : 80 = 3 : 2.

Siebender Lehrsatz. Die kleine Sexte ist um einen kleinen halben Ton kleiner als die große Sexte.

Beweis. Wenn man zu der kleinen Sexte einen kleinen halben Ton hinzu thut, so entspringet die große Sexte, und wenn man von der großen Sexte einen kleinen halben Ton wegnimmt, so bleibt die kleine Sexte übrig, wie diese Rechnung zeiget:

8 : 5. kleine Sexte.
25 : 24. kleiner halber Ton.

200 : 120. = 5 : 3. große Sexte.

5 : 3.
24 : 25.

120 : 75 = 8 : 5.

Achter Lehrsatz. Die kleine Sexte ist eine verkehrte große Terz.

Beweis. Wenn man bey E. c. e. die

8 5. 4.
2 2
4 8

größe-

größere Zahl der kleinen Sexte 8 mit 2 theilet und das Product 4 nach der kleinern Größe der kleinen Sexte 5 setzet, so entstehet die Verhältnis der großen Terz, 5:4. Hingegen wenn man die kleinere Zahl der großen Terz 4 doppelt, und vor die erste Größe 5 setzet, so kommt die Verhältnis der kleinen Sexte 8:5 heraus.

Zu den acht Lehrsätzen wird nicht undienlich seyn, folgende Aufgabe hinzuzuthun: **Eine iede vorgegebene Zahl also zu theilen, daß die beyden Theile eine kleine Sexte klingen.**

Auflösung.

1. Man nehme die Grösen der kleinen Sexte zusammen, nemlich 8 und 5, welche 13 thun.
2. Mit dieser Zahl theile man die vorgegebene Zahl, z. E. 78, kommt 6.
3. Mit diesem Product 6 multipliciret man die beyden Zahlen der kleinen Sexte 8 und 5, so entsteht 48 und 30, wodurch die vorgegebene Zahl 78 also getheilet ist, daß die Seyte, die 48 Theile hat, zu der Seyte die 30 Theile hat, eine kleine Sexte klingt.

Jetzo ist zu betrachten wie die kleine Sexte auf dem Monochord hervorgebracht wird, welches auf zweyerley Art geschehen kan. Erstlich theilet man die Seyte oder Linie FG in 8 gleiche Theile, Fig. 3. Tab. I. Da dieses geschehen, muß die ganze Seyte FG gegen die Seyte FH, wenn man bey H einen Steg untergesetzet, eine kleine Sexte klingen.

Hernach kan man auch eine Linie IK in 13 gleiche Theile theilen, Fig. 4. Tab. I. und bey L einen Steg untersetzen, da alsdenn IL, und LK, wenn man sie zugleich anschläget, eine kleine Sexte klingen müssen. Mit dem Beweis dürfen wir uns nicht lange aufhalten. Denn es ist ausgemacht, daß die Seyten der Töne sich wie die Zahlen zusammen verhalten, und daß die Form der kleinen Sexte 8 zu 5 ist.

Die kleine Sexte kan auch hervor gebracht werden, wenn man an zwey der dicke und Materie nach gleiche Seyten Gewichte anhänget. z. E. Fig. 5. Tab. I. wird die Seyte AB mit dem Gewicht E eingezogen, welches $\frac{25}{64}$ von der Schwere des Gewichts F hat; Die Seyte CD wird mit dem Gewicht F eingezogen, welches das Gewicht E zweymal und noch $\frac{14}{25}$ in sich enthält. Wenn dieses richtig geschehen, so muß die Seyte AB zu der Seyte CD eine kleine Sexte klingen, wovon der Beweis in den vorhergehenden Theilen dieser Schrifft schon zum öftern vorgekommen.

Wenn aber zwey gleich schwere Gewichte, an zwey in Ansehung der Materie gleiche Seyten angehängt, eine kleine Sexte hervorbringen, so muß nothwendig die eine Seyte zweymal und $\frac{14}{25}$ dicker als die andere seyn.

Bey

Bey den Orgelpfeiffen hält bey der kleinen Sexte das Blech der größern Pfeiffe von dem Blech der kleinern Orgelpfeiffe $1\frac{3}{5}$ in sich, das Blech der kleinern Orgelpfeiffe aber von dem Blech der größern Orgelpfeiffe $\frac{5}{8}$, so wohl der Länge als Breite nach.

Der Innhalt dergleichen Pfeiffen aber ist wie 512 zu 125. das ist, wenn in die kleinere Orgelpfeiffe eine Maaß gehet; so hält die grössere 4 und $\frac{12}{125}$ desselben Maases in sich.

Was den Sitz der kleinen Sexte in der Natur anlanget, so ist solche nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar in solcher enthalten.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 8.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Hier ist zu sehen, daß die kleine Sexte, die unten die kleine Terz 5:6 und oben die Quarte 6:8 = 3:4 hat, mittelbar nach der großen Terz 4:5, folget.

Nun wollen wir auch von dem Gebrauch der kleinen Sexte handeln. Man hat dabey auf ihre Fortsetzung und auf derselben Durchgang zu sehen. Die Fortsetzung geschiehet entweder durch Stuffen oder durch Sprünge. Geschiehet solche durch Stuffen, so entstehet fast allzeit eine unharmonische Verhältnis, und

sind

sind also nicht leicht unter diesem Umstand anzubringen. Bey vollstimmigen Sachen hingegen siehet man in Mittelstimmen so genau nicht darauf, in äusersten Stimmen aber sind solche nicht zu setzen, wenn anders die Composition rein seyn soll. Herr Mattheson hat zwar im vollkommenen Capellmeister in der Vorrede p. 15. gemeint, daß zwey kleine Sexten einen ganzen Ton fortgerücket schlechterdings und ohne Unterscheid erlaubt wären. Es ist aber das Gegentheil schon bey der Beantwortung der Vorrede zum Capellmeister im ersten Theil dieses Bandes aus der Beschaffenheit der kleinen Sexte dargethan worden. Ueberdies stimmt auch unser Printz meiner Meynung bey, welcher in der Theorie allzeit so viel gilt als Herr Mattheson. Er gibt nach Art der Componisten, die im vorigen Jahrhunderte gelebet, und ungemein auf die Reinigkeit der Composition gesehen haben, ausdrücklich die Regel, daß die Fortsetzung der kleinen Sexte durch Stuffen nichts nütze sey. Seine Worte sind: Wenn sie per gradus geschicht, entstehet allzeit relatio non harmonica des intervalli semidiapente, daher dann diese Continuation, wofern anders die Composition rein seyn soll, nicht zu approbiren. Diese Regel ist richtig und gut. Das aber gefällt mir nicht, daß er diese nach einander folgende kleine Sexten Tab. I. Fig. 6. dultet. Doch setzet er gleich darauf diese Bedingung hin-

hinzu: wenn sie bey traurigen Affecten mit Verstand angebracht würden, woraus zu schliessen, daß man solche nicht so schlechterdings, wie Tab. I. Fig. 6, hinsetzen solle. Die Fortsetzung der kleinen Sexte durch Sprünge wird auch nicht wohl gelitten, doch sind die Sprünge in die Quarte, Quinte und Octave noch die erträglichsten. Bleiben aber beyde Töne der kleinen Sexte liegen, so kan dieses Intervall zum öftern wiederhohlet werden.

Was den Durchgang der kleinen Sexte betrifft, so kan solcher in der Seitenbewegung in alle Consonanzen geschehen. Printz nimmt die große Terz und große Sexte aus, füget aber bald hinzu, daß solches bey Ausdrückung trauriger Leidenschafften, wenn man mit Verstand verfähret, allerdings geschehen könne. Meine Meynung ist: Die kleine Sexte kan in der Seitenbewegung in alle mögliche Intervalle gehen, wenn solches mit Verstand geschiehet, das ist, keine andere Hauptregel in der Composition dadurch aufgehebet wird. Denn wenn ein Gesetz unter gewissen Umständen nicht gültig ist, so fehle ich auch nicht, wenn ich unter diesen Umständen das Gesetz nicht beobachte.

In der wiedrigen Bewegung kan die kleine Sexte gleichfalls in alle mögliche Intervalle gehen, wenn keine unharmonischen Verhältnisse, keine verdeckte Quinten und Octaven ꝛc. dadurch entstehen. Es ist aber nicht zu leugnen.

nen, daß immer ein Gang einen bessern Gesang macht als der andere.

In der geraden Bewegung kan die kleine Sexte nicht in die Octave weder im Aufsteigen noch im Absteigen gehen, wegen der verdeckten Octave so daher entspringt. Siehe dergleichen verbottene Gänge Tab. I. Fig. 7. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Eben so kan sie auch nicht in die Quinte gehen, wegen der verdeckten Quinten. Siehe dergleichen unerlaubte Gänge Tab. I. Fig. 8. n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. In der Bindung gehet die kleine Sexte, wie alle andere consonirenden Intervalle in die Secunde, Quarte und Septime. Nun schliesset sich diese Abhandlung und damit auch das ganze Werk.

III.

# Kleine Schulrede,

## Worin man die von GOtt bestimmte Harmonie in der Musik bewundert.

Diese kleine Schulrede ist von dem gelehrten und geschickten Bibliothec. und Conrect. zu Halberstadt, Herrn G. Venzky verfertiget, und von J. C. Husung bey ansehnlicher Versammlung gehalten worden. Ich hätte zwar Bedenken tragen

sollen

sollen gegenwärtige Rede in diese Schrifft mit einzurücken, weil zu meiner Ehre was darinn enthalten ist, hoffe aber doch, daß meine Leser mir nicht solches, als was eitles auslegen werden, weil ich auch andere Dinge die meine Gegner wieder mich aufzubringen suchen, beydrucken lasse. Mich vergnüget nichts als die Wahrheit, und die so wieder mich ist, so wohl, als die so vor mich ist. Wenn es nur wahr ist, so habe ich schon einen angenehmen Vortheil davon. Sollte es aber doch eine Eitelkeit seyn, daß man Gedanken von seiner eigenen Ehre ausbreitet, so ist sie doch wohl mit der nicht zuvergleichen, da sich einige Scribenten zu Anfang ihrer Bücher ganze Bogen Gedichte zu ihrem Lobe verfertigen lassen, eben als wenn man den Mann und das Werk aus diesen erbettenen Lobgedichten sollte kennen lernen. Und dieses geschiehet beständig, und ist fast zu einer eiteln Gewohnheit geworden, dessen sich auch wackere Männer nicht schämen. Man wird also eine noch viel geringere Sache mir weniger übel nehmen können; zumahl da mir diese kleine Rede deswegen von dem Herrn Verfasser zugeschickt worden, daß ich sie hier einrücken solle. Nun folget die Rede welche also abgefasset:

GOtt ist ein harmonisches Wesen; Alle Harmonie rühret von seiner weisen Ordnung und Einrichtung her: Er hat alles harmonisch oder übereinstimmend gemacht:

macht: Wo wir nur hinsehen, da treffen wir die bewundernswürdigsten Spuren davon an. Kein Vernünftiger wird diese Sache, wenn er sie recht erweget, leugnen können, und meine Mitschüler haben sie an dem heutigen Tage hinlänglich bewiesen. Ich wage es, noch ein mehrers zu behaupten. Ich trage kein Bedenken, diesen Satz anzunehmen: GOtt habe, wie überhaupt in die ganze Natur, also auch in iede Sache besonders, die von seinen Händen kömmt, oder die seinen Absichten nach da ist, und wozu er den Grund geleget, eine genaue Uebereinstimmung nothwendig einführen müssen. Wo keine Uebereinstimmung ist, da ist auch keine Ordnung, keine Schönheit und keine Vollkommenheit. Denn Schönheit und Vollkommenheit bestehet in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen. Kan man aber sich von den allmächtigen Händen des allerweisesten Baumeisters etwas unordentliches, häsliches und unvollkommenes träumen lassen? Vermuthet man doch von einem vollkommenen Kunststücke eines geschickten Künstlers, daß seine Theile völlig miteinander übereinstimmen. Kan eine Uhr richtig gehen, wenn keine genaue Uebereinstimmung ihrer Theile da ist? lobet man eine Bildseule, wenn der Werkmeister keine Proportion oder keine Verhältnis beobachtet hat? Und findet ein Gemählde Beyfall, wenn es der Natur, dem Urbilde oder doch der Wahrscheinlichkeit nicht

ge=

gemäs, und seine innerne Theile unter sich selbst nicht wohl übereinstimmten? Sollte man dem grossen Schöpfer nicht ein gleiches zutrauen, was man einem Künstler zutrauet? der augenscheinliche Beweis überzeuget uns davon. Meine Mitschüler haben nun die Harmonie fast überal gesucht, auch gefunden und gerühmet. 1) Allein sie haben noch lange nicht alles erschöpfet. Ich bemerke, daß sie von der musikalischen Harmonie und von der Uebereinstimmung der Wahrheiten untereinander nichts erwähnet haben. Ist es erlaubt: So will ich meine Gedanken von dem ersteren kürzlich vortragen. Ich verspreche mir aber, Gnädige und hochgeschätzte Herrn, ein gnädiges und geneigtes Gehör, als worum ich auch vorher unterthänig und ergebenst bitte. In der Musik gehöret das Wort Harmonie eigentlich zu Hause und daher ist es entlehnet. Harmonie bedeutet hier im eigentlichstem Verstande eine geschickte Vereinigung und künstliche Uebereinstimmung verschiedener Thöne, welche entstehet, wenn verschiedene ungleiche Klänge der Thöne dergestalt miteinander vereiniget, und theils zugleich, theils nach einander gehöret werden, daß auch die dabey befindlichen Dissonanzen oder wiederig klingende Thöne nicht allein keines weges ver-



1) Denn die ganze Redübung handelte von der unstreitigen Harmonie.

drieslich fallen, sondern auch die darauf folgende Konsonanzen oder die wohl zusammen stimmende und reine Thöne desto schöner und lieblicher klingen. Das ist die eigentliche Bedeutung des Worts, hernach wird es in uneigentlicherem Verstande, wie bekannt ist, mehreren Arten der Uebereinstimmungen beygeleget. Bey der Musik treffen wir eine mannigfaltige Harmonie so wohl im eigentlichen, als auch uneigentlichen Verstande an, welche ebenfals GOtt zum Urheber hat und ihn verherlichet. Lassen sie uns, mit dero Erlaubnis, alles nach der Reihe durchgehen. Zuförderst findet sich hier zwar ein Unterscheid doch aber dabey eine gewisse Zusammenstimmung der Thöne, wo das richtigste und genaueste Verhältnis stat findet. Das hat GOtt selbsten gestiftet und bestimmet, diese Verhältnisse der Thöne untereinander auf der musikalischen Leiter haben ihren Grund in der Natur und man kan sie mit dem Zirkel ausmessen, und wer da will, kan einen etwas krummen Stab mit dem Zirkel in gleiche Theile und Grade abtheilen, und so dann mit einer darüber gespannten Darmsaiten und einem darunter geschobenen Bock die Probe davon leichtlich machen. Das Ohr ist ferner von GOtt so eingerichtet worden, daß ein richtiger Zusammenklang sich für dasselbige schicket, es vergnüget und erfreuet. Und durch die Kunst und Uebung kan es noch weit geschickter

gemacht werden, das Leute, die ein recht musikalisches Gehör besitzen, gleich sagen können, wo gefehlet worden, oder gar im Stande sind, die angehörte Musik in ihrem Zimmer auf Noten zusetzen und aufzuschreiben. O wie viel findet man hier zu bewundern? wie stark wird hier schon die Harmonie? Jedoch ich gehe weiter. Es stimmen nicht allein die sogenannten Klaves in einem gewissen Verhältnis zusammen, wenn sie hintereinander gespielet oder so wohl im Auf- als auch Absteigen gesungen werden: Sondern man kan die Thöne dergestalt vielfältig aus ihrer Leiter herausnehmen versetzen und vermischen, daß dennoch auf vielerley Weise eine angenehme Harmonie entstehet. Der gelehrte und unermüdete Herr. M. Mizler in Leipzig, von dessen glücklichen Fleis sich die Thonkunst noch vieles, ia fast ihre mögliche Vollkommenheit versprechen kan, weil er das natürliche Band, welches zwischen der Weltweißheit und Thonkunst ist, und welches unerfahrne unglücklicher Weise lange genug verworfen, und getrennet haben, geschickt und feste wiederum zu knüpfen weis, hat sich die Mühe gemacht und alle mögliche Melodeyen oder Uebereinstimmungsarten der Thöne ausgerechnet*, und befunden, daß alle ietzige Komponisten mit ihren Kindern und Kindeskindern Arbeit genug fänden und doch nicht fertig wer-



* In den Anfangsgründen des Generalbasses.

den würden. Was dünket sie meine Herren, wie vielfach ist hier die Harmonie, welche doch ihren Grund in der Natur hat, folglich von GOtt vorher bestimmet ist. Man findet diese Harmonie nicht auf einem Instrumente: sondern kan sie auf mehreren musikalischen Instrumenten hervorbringen. Der menschliche Witz hat Orgelwerke, Klaviere, Violinen, Schalmeyen, Harfen, Flöthen, Trompeten, Lauten u. d. g. m. erfunden, durch welche man diese mannigfaltige Harmonie immer auf eine etwas veränderte Art ausdrücken kan. Und das wäre noch viel zu einfach: Man kan eine ganze Musik aufführen, wo viele dergleichen harmonische Instrumente lieblich zusammen stimmen, und die Harmonie also noch mehr verdoppeln und erhöhen. Das ist noch nicht genug. Die Vollkommenheit dieser Harmonie steigt noch höher. Die Menschen haben mit der Zeit durch viele Anmerkungen, versuche und Fleis diese von GOtt in die Natur gelegte Harmonie erforschet, erlernet und sich nunmehro zu Herren davon gemacht. Sie sind im Stande ihre Lippen, Zungen und Finger dazu abzurichten und durch die Klänge dieser Instrumente Trauer- oder Freudenlieder hervorzubringen. Sie haben Noten und Zeichen erfunden, dadurch sie solches ausdrucken, auch eine Kunst, die man Harmonicen nennet, allerley Harmonien und Melodeyen zu erfinden, erlernet. Ja sie haben ihre Kehlen geschickt,

und

ihren Hals zu einem lebendigen Instrumente zu machen gelernet, das alle andere übertrift. Die Einrichtung ihrer Kehlen und die darin bestimmte Harmonie kommt von GOtt. Die Menschen haben sich nur durch Anweisung und Uebung in den Stand gesetzet, wenn ihnen GOtt eine solche Einrichtung und Geschicklichkeit, wie man an manchen siehet, nicht versaget hat, daß sie ihrer Kehlen völlig mächtig sind, und in der grösten Fertigkeit, Behendigkeit und Genauigkeit alle Thöne, die sie wollen, oder sollen, daraus hervor zubringen vermögen. Also kan ein Mensch durch seine Stimme einen harmonischen Klang und Gesang hervorbringen. Es können mehrere Menschen durch die Zusammenstimmung ihrer verschiedenen Stimmen, dieselben vermehren. Die Stimmen sind sehr mancherley, und wird man mit der grösten Verwunderung anmerken, daß auch ein ieder Mensch seine eigene, besondere Stimme habe, davon man ihn von andern unterscheiden kan: doch hat man sie in vier Hauptgattungen, wie bekannt, in hohe, tiefe und zweyerley Arten der mittelmässigen abgetheilet. Und diese mancherley Stimmen müssen die Harmonie keinesweges stöhren, sondern sie vielmehr durch diese wunderbare Zusammenstimmung noch mehr verdoppeln und noch angenehmer machen. Und endlich können die Menschen alle ihre Stimmen in eine liebliche Zusammenstimmung mit den In-

strumenten bringen, und dadurch die bestimte musikalische Harmonie auf das höchste erheben. O wie gros, wie vielfach, wie wunderbar ist demnach diese Harmonie? von der bewundernswürdigen Uebereinstimmung des Gesanges der Vögel, welche der Schöpfer gleichfals gestiftet hat, kan ich nicht einmahl etwas erwähnen, weil ich besorge, ich möchte dero unschätzbare Gunst allzustark misbrauchen. 3) Dieses einzige aber bitte mir noch zu erlauben, daß ich anzeige, welches ich unmöglich mit Stilleschweigen übergehen darf, wie diese Harmonie in einer geheimen Verknüpfung mit den Gemüthsbewegungen der Menschen stehe, und also traurige, zornige, freudige, zärtliche Triebe, Gedanken und Affekten erregen kan. Im moralischen Verstande wird die musikalische Harmonie am allervollkommensten, wenn die abgesungenen Lieder mit den Gesetzen GOttes einstimmig sind, und unser Herz auch mit dem singenden Munde übereinstimmet, dadurch wird die völlige Harmonie der irrdischen Musik mit der himmlischen, wo die allervollkommenste Uebereinstimmung nothwendig herschen mus, erhalten.

Habe ich nun nicht recht, wenn ich behaupte, daß die Uebereinstimmung in der Thonkunst, vielfach, wunderbar und maiestätisch sey?

3) Es ist auch hiervon schon vor einem Jahre in der Rede von den Vögeln als gefiederten Musikanten etwas gehandelt worden.

sey? habe ich nicht recht, wenn ich dieses eine vorherbestimmte Harmonie nenne und behaupte, daß dieses alles nicht von ohngefehr, nicht allein von der Erfindung und Geschicklichkeit der Menschen herrühren: sondern GOtt zum Urheber habe? Cicero hat solches schon gewisser massen zugestanden, wenn er in Scipions Traume nach den Sätzen der pythagorischen Schulen, glaubet, die himmlischen Körper und Planeten machten durch ihren Lauf in ihren Kraisen eine aus allen Thönen bestehende liebliche Musik, indem ein ieder Körper seinen Thon hätte, welche Musik aber die Menschen nicht hören konten, weil er so stark wäre, und desfals schon längsten die Ohren der Menschen betäubet hätte. Denn ob gleich viele wahrhaffte Träume darunter sind: so ist es doch wahr, daß die himmlischen Körper eine herliche, ob gleich keine klingende und ins Ohr, doch in die Augen fallende Harmonie zeigen. Es ist wahr, daß solches von GOtt sey. Es ist wahr, daß der Grund der musikalischen Harmonie von GOtt herrühre, und die Menschen nur das in Uebung gebracht und nach gemacht haben, was GOtt geordnet und gestiftet. Solte dieses nicht zur Verherlichung des Schöpfers gereichen? Solte man sich nun wohl unterstehen dürfen die Musik zu misbrauchen, zu verwerfen, zu verdammen? Keinesweges das wäre ein unvernünftiger Dank. Solte man nicht vielmehr dadurch

durch ermuntert werden, die edle Gaben GOttes den Absichten des weisen und gütigen Schöpfers gemäs zugebrauchen, nemlich zur Verherlichung seiner Maiestät, und Wohlthaten, und zur unsündlichen Erregung der Gemüthsbewegungen der Menschen, zur Ermunterung zur reinen Freude, zum unschuldigen Vergnügen, zur Erhebung des Herzens zum Dienste des allerhöchsten? Solten wir ihm nicht auch dafür danken? Allerdings: doch ich darf mich nicht länger dabey aufhalten, weil meine hochgeschätzten Herren Zuhörer davon zur Genüge überzeugt sind. Ich weis sie geben, wie überhaupt, also auch in dieser Sache, davon ich geredet gerne zu, daß unser Gebrauch mit dem Zweck der Sache selbst wohl übereinstimmen müsse, wenn aber eine an sich gute Sache zu Sünden und übeln Folgen Anlas giebet, sie mit einem Misbrauche unglücklicher Weise verknüpfet worden.

## IV.

## Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

Ich bin im vorhergehenden Theil biß auf das neunte Capitel des andern Theils gekommen, folget also nun das 10te Haupt-

Hauptstück von den zur Melodie bequemen Reimgebänden.

Im sechsten Hauptstück hat der Herr Verfasser von der Mutter, der Rhythmic, geredet, nun handelt er auch von der Tochter, der Metric. Was iene in der Dichtkunst zu sagen hat, rühret alles aus der Tonkunst her, was diese aber dem Gesange für Gesetze gibt, gehöret eigentlich in die Dichtkunst. Es ist aber ein Metrum oder Reimgebände eine ordentliche Verknüpfung verschiedener auch wohl einerley Sylbenfüsse, mittelst welcher sie in gewisse Schranken eingeschlossen und abgemessen werden. Also muß auch die Melodie sich nach dem Reimgebände richten, und dergleichen Gränzen setzen: 1) folgbar ein



1) Wie sehr wieder diese Regel von den Componisten in den vorigen und unsern Zeiten gefehlet worden, ist bekannt. Ja man machet iezo noch zum öftern eine Zierlichkeit daraus, das Sylbenmaß zu verkehren, und über eine kurze Sylbe eine lange Note und über eine lange Note eine kurze Sylbe zu setzen. Man weiß aber auch daß es schlecht anzuhören ist, und nur von solchen Personen gesetzet wird, die die Kräffte des Rhythmi noch nicht genugsam eingesehen. Den äusserlichen Wohlklang machen bey den Versen die richtig abgemessene Füsse aus, und die Musik soll solche wohl klingender machen. Kan man aber wohl dieses erhalten, wenn man die Füsse der Verse, oder die Sylben in denselben, wieder den Sinn des Poeten verkehret? O verkehrte musikalische Welt! So haben es mehrentheils dieienigen Componisten gemachet, die kei-

Componist die Natur und Eigenschafft der Metric, samt allen dahin gehörigen Dingen wohl verstehen. Von Griechischen und Lateinischen Metris meinet Herr Mattheson sey nichts sonderliches an den Mann zu bringen, und schreitet also gleich zu den deutschen, deren einige vier, das Jambische, Trochaische, Dactylische und Anapästische Geschlecht, andere weniger zählen, und den Unterscheid in der Vorsylbe suchen, wodurch denn die Jambi und Trochäi ein Geschlecht, die Dactyli und Anapästi das andere ausmachen. „Von den iambischen „und trochäischen Reimgebänden hat man sieb„zehn Gattungen, nemlich von zwo biß sechs„zehn Sylben in einer ieden Zeile.„ 2) Es schicken sich

ne Poeten gewesen sind, welches ein deutliches Wahrzeichen abgeben kan, daß ein Componist, der nicht zugleich auch die Poesie wohl innen hat, selten oder gar nicht einen Text glücklich unter die Noten setzet.

2) Ob dieses eben gleich keine tiefsinnige Sache ist, so kan ich doch nicht herausbringen, wie Herr Mattheson siebzehn Gattungen, und zwar nach seiner eigenen Angabe von zwey biß sechszehn Sylben, zählen kan. Wenn man von zwey biß sechszehn zählet, so thut es ia nach Adam Riesens Rechenbuch nur funfzehn und nicht siebzehn. Hat also Herr Mattheson sich entweder verzählt, oder es ist ein Druckfehler; weil aber in den Druckfehlern nichts angemerket, so wird wohl das erste seyn. Da also bey der deutschen Poesie nicht leicht oder gar nicht ein Vers oder eine Zeile länger als von sechszehen Sylben verfertiget wird, keine aber kürzer als von zwey Sylben gemacht werden kan, so sind schlechterdings nur funf-

sich aber diejenigen Verse am besten zur Composition, die nicht zu lang und nicht zu kurz sind, nemlich von vier biß acht Sylben. Hingegen scheinet das dactylische Geschlecht am bequemsten zur Musik zu seyn, wenn es nur vier biß sechs Sylben in ieder Reimzeile aufweiset. Endlich ist zu merken, daß man mit den Notenpuncten, und mit den Bögen, den metrische Lücken, da am Ende der einen, und bey dem Anfang der andern Zeile nicht einerley Füsse sind, leicht abhelfen kan. 3)

Elftes Hauptstück von dem Laut der Wörter. Der Herr Verfasser hält es vernünftig vor Kindereyen wenn manche Componisten sich dergestalt an den Laut der Wörter binden, daß sie darüber in das abgeschmackte fallen. Es setzte z. E. einer diese Worte: Zwölf Jünger folgten JEsu nach, und

zehen Gattungen von Zeilen, welche man keine Reimgebände, wohl aber die aus solchen Zeilen zusammen gesetzte Strophen also nennen kan, deren fast unzähliche Gattungen sind.

3) Wem etwan einfällt, warum dieses Hauptstück so mager davon gekommen, der wisse, daß der Herr Verfasser den Raum zu dem dritten Theil des Werks nothwendig sparen müssen. Diese Ursach ist richtig genug, weil er sie selbsten anführet. Es hätte sonsten das Werk, wenn er der Sache eine Gnüge gethan, gar leicht um sechs Bogen stärker werden dürfen. Ein unvollkommener Capellmeister muß sich eben was diese Materie betrifft, anderswo vollkommen zu machen suchen.

und stellete ein langes Gefolge an, so daß zwölf Parteien auf canonische Art hintereinander her schlenderten. Solches wäre nicht wohlgethan, und bey aller Kunst was armseliges, denn der Wort Verstand beziehet sich nicht auf das Nachfolgen, sondern vielmehr auf das Gegentheil das Verlassen. 4) Man kan wohl manchmal ein kleines Klangspiel, (lusum sonorum) anbringen, es muß solches aber als von ungefehr im Accompagnement und bedeckt geschehen, damit es nicht Schulfüchsisch heraus kommt, wie der Nahme Villars, durch multipoder latinisirt. Manchmal sind die Klangspiele artig und wohl angebracht, wenn man z. E. eine Arie, die von der Flüchtigkeit handelt, also mit flüchtigen Sätzen, bey den Instrumenten begleitet, daß die Flüchtigkeit mehr aus den Instrumenten als aus der Singstimme selbst sich abnehmen läßt. Eben so kan man, wenn vom steigen, fallen, hoch, tief, Scherz, Leid, Freude u. s. f. die Rede ist, auch die Melodie darnach einrichten, welches aber mit Verstand und ohne Zwang

4) Wenn man auch das verlassen ausdrücken wollte, nemlich damit daß die begleitenden Instrumenten nach und nach die Singstimme ganz bloß stehen lassen, und sich von ihr entfernen, so würde es doch ein sehr gezwungenes Wesen und nicht leicht zu rathen seyn. Alle dergleichen Dinge sind Spielewerke, die nicht viel heisen, obgleich manche grose Raritäten daraus machen.

Zwang geschehen muß. Ein dergleichen gutes Exempel Herr Telemanns vom steigen und fallen siehe Tab. I. des II. B. III. Th. Fig. 9. Man muß aber deswegen nicht an einzelnen Wörtern hängen bleiben, und darüber den Sinn der Worte hind an setzen. Z. E. Das Auge von den Thränen retten, zeiget mehr tröstliches als weinendes an, und darf man also bey dem Wort Thränen hier keine Wehe-klage anbringen. Eben so würde es auch übel klingen, wenn man bey den Worten: Ich schweige der Freuden und mir ist kein lachen zu Muth, viele Läuffe und hüpfende Noten gebrauchen wollte; denn sie zeigen Traurigkeit nicht Freude an. Gleichwie man nun mit den Eigenschafften der Wörter öfters so wiedrig verfähret, daß der Sänger lachet da er weinen, und weinet da er lachen sollte, also haben auch gewisse doppeltlautende Buchstaben ihre Last, die in viele ha ha, he he, ei, ei, zerrissen werden. Herr Mattheson eifert hier kurz und gut über die Zerreissung der Texte, und stellet sie als was lächerliches sehr geschickt vor. Ich will seine eigene Worte anführen, die so wahr als lustig sind. Er sagt ferner: „Was ist es nöthig, auf dem al in alles vier bunte Tacte zu verordnen? Warum muß die erste Sylbe in Erde 24 Noten haben, ehe die zwote gehöret wird? der Tod, ob er gleich ein fürchterliches Ding ist, verdienet doch wohl schwerlich ein Kräuseln von 5 Tacten, und her-

nach

nach noch eines von 6 biß 7. Wie kömmt die erste Sylbe in dem Worte Schlangenkopf zu so vielen krummen Wendungen, daran doch der Schwanz dieses Thiers mehr Theil hat? Eilen ist ein unglückliches Wort, es muß sich immer martern lassen. Wer sonst Eil hat, pflegt nicht lange zu zaudern. Gehasi durffte weder grüssen noch dancken; unsre eilfertige Componisten aber, da man denken sollte, sie wären längst an Ort und Stelle, weil schon offt ein artiges Bisgen dazwischen gegeiget worden, siehe, so sind sie noch da, kommen wieder, und fangen von neuen zu ei = = = = len an, womit sie sich doch nur ie länger ie mehr aufhalten. Hier wird das Niedersächsische Sprichwort wahr, Je mehr Hast, ie minder Spood. Neulich habe ich auf dem Wörtlein stets eine Blume von 40 Blättern, ich meine Noten angetroffen: Was soll das? Väterlich hatte dabey einen Lauff von 6 biß 7 Takt. ááááá." Man siehet schon hieraus, daß bey der Musik in vorigen Zeiten und auch noch tausend andere dergleichen Thorheiten mehr vorgekommen, und sich noch beständig hören lassen. Herr Bockemeyer zu Wolfenbüttel wird in seiner Sylbendehnung durch Sammlung dergleichen Fehler und dessen geschickte Zergliederung, und Anmerkungen, wieder welche Regeln der Vernunft, des Wohlstandes, des Orts, und der Zeit, 2c. solche anstossen, der musikalischen Welt einen nützlichen Dienst erwei

weisen, und wünsche ich daß diese Schrifft bald einmal das Licht sehen möge.

Zwölftes Hauptstück. Vom Unterscheide zwischen den Sing und Spielmelodien. Alles musiciren geschiehet entweder singend, oder spielend. Das erstere verrichtet die Menschenstimme durch ihre natürlichen Werkzeuge, das andere aber die künstlichen Instrumente. Diese sind von Menschen gemacht, iene angebohren. Hieraus entspringen zwey verschiedene Gattungen der Melodien, die man Vocal und Instrumental nennet; denn man muß mit künstlichen Sachen anders umgehen, als mit angebornen. Der erste Unterscheid bestehet hierin: Die Instrumentalmelodie gehet, als die Tochter, der Vocalmelodie, als der Mutter nach, wie denn diese eher gewesen als iene, und müssen derowegen die Instrumentalmelodien sich nach den Vocalmelodien richten, damit sie singend und fliessend herauskommen. Aus diesem folget der andere Unterscheid, daß ein angehender Componist von den Vocalmelodien den Anfang machen solle, darum weil es schwerer ist auf Instrumenten was zu setzen, das in die Herzen der Zuhörer dringet, als in Singstimmen. Hernach wird man auch durch die grosse Freyheit auf Instrumenten nicht von der wahren Singart abgeführt, wenn man von den Vocalmelodien anfänget. Ueber dies lernt man bey dem gewöhnlichen Instrumentstyl

styl die so nöthigen Eintheilungen keineswegs, da doch solcher so wohl seine Einschnitte haben muß, als die Melodien. Endlich hat man bey Instrumentalsachen fast allemal seine Absicht mehr auf die Harmonie als auf eine fliessende Melodie. Diese vier Ursachen rathen daß ein angehender Componist von den Vocalmelodien, den Anfang machen solle. Der dritte Unterscheid ist, daß die Instrumentalmelodie durchgehends mehr Feuer und Freyheit habe, als die Vocalmelodie, woraus der vierte folget, daß die Singmelodie keine solche Sprünge als die spielende zuläßt. Man kan deswegen des Vivaldi Concerten und des Buonocini Cantaten zusammen halten. Nach dem fünften Unterscheid muß die Beschaffenheit des Athems bey der Vocalmelodie beobachtet werden, welches bey Instrumentalsachen nicht so viel zu sagen hat. Der sechste Unterscheid lehret: Daß einige Windinstrumente ebenfals ihre eigene Ersparung des Athems erfordern. z. E. die Melodie auf einer Trompete darf von nicht so langer Dauer seyn als die so man auf die Oboe und den Bassono setzet, u. s. f. Zum siebenden lässet die Vocalmelodie kein solches reissendes, punctirtes Wesen zu, als die Instrumente. Achtens sind die Gränzen bey Instrumenten nicht so enge, als bey Sängern, hingegen findet neuntens, die sonst so sehr eingeschränkte Vocalmelodie

kei-

keine Schwierigkeiten bey irgend einer Tonart, die Instrumentalmelodie aber deren gemeiniglich sehr viele und grosse. Der zehnte Unterscheid bestehet darinn, daß die Instrumente mehr Kunst zu lassen als die Singestimmen, der elfte aber daß wenn beyde zusammen arbeiten, die Instrumente nicht hervorragen müssen. Wenn die Singestimmen innen halten, können die Instrumente sich wohl nach ihrer Art hervorthun, doch daß die Hauptabsicht dadurch nicht verdunkelt wird. Zum zwölften ist zu merken: daß die Instrumentalisten mit keinen Worten zu thun haben, wie die Sänger. Deswegen aber müssen doch bey den Melodien auf Instrumenten die Gemüthsbewegungen beobachtet werden, ob sie gleich keine eigentlichen Worte haben. Jede Gattung bey der Instrumentalcomposition hat ihre eigene Gemüthsbewegung. Herr Mattheson hat davon artige Gedanken, welche ich hieher setzen will. „Bey einer Chaconne ist der Affect schon viel erhabener und stölzer, als bey einer Passacaille. Bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich meine aber keine welsche Geigencorrente. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthafftigkeit anzutreffen; bey einer Entree geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Scherz; bey einer Bourree wird auf Zufriedenheit und ein

gefälliges Wesen gezielet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepied auf Wankelmuth und Unbestand; bey einer Gique auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mässige Lustbarkeit u. s. w. Bey Untersuchung grösserer und ansehnlicher Instrumentalstücke wird sich so wohl diese ungemeine Verschiedenheit in Ausdrückung der Affecten, als auch der Beobachtung aller und jeder Einschnitte der Klangrede, noch viel deutlicher spüren lassen, wenn die Verfasser rechten Schlages sind: da z. E. ein Adagio die Betrübniß; ein Lamento das Wehklagen; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affettuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde 2c. zum Abzeichen führen. Höre ich den ersten Theil einer guten Ouvertür, so empfinde ich eine sonderbare Erhebung des Gemüths; bey dem zweyten hergegen breiten sich die Geister mit aller Lust aus; und wenn darauf ein ernsthaffter Schluß erfolget, sammlen und ziehen sie sich wieder in ihren gewöhnlichen ruhigen Sitz. Vernehme ich in der Kirche eine feyerliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauer; arbeitet ein starker Instrumentenchor in die Wette; so bringt mir solches eine hohe Verwunderung zu wege; fängt das Orgelwerk an zu brausen und zu donnern, so entstehet eine göttliche

Furcht

Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Halleluiah, so hüpft mir das Herz im Leibe.„

Der dreyzehende Unterscheid bestehet darin daß bey den Instrumenten die metrische Musik nicht so viel zu thun hat, als wie bey der Vocalmusik, die trefflich gerne Verse leyden mag, der vierzehende aber, daß eine Vocalmelodie ihre geometrische Fortschreitungen lange nicht so genau beobachten darf, als die Spiel absonderlich die Tanzmelodien. Der funfzehende Unterscheid wird seyn, daß die Singmelodien den Nachdruck aus den Worten, die Spielmelodie aber denselben aus dem Klange hernimmt. Gemeiniglich steckt der klingende Nachdruck vorzüglich im steigenden halben Ton. z. E. siehe Tab. II. des II. B. 3ten Th. Fig. I. In den angeführten wenigen Noten sind wohl 8 accentuirte, und doch hat eine nur den rechten Nachdruck, da der Asteriscus stehet. Bey Untersuchung der musicalichen Schreibarten zeiget sich der sechszehende Unterscheid, sintemal die Schreibart in Vocalsachen von der Schreibeart in Instrumentalstücken merklich anders beschaffen. Zum siebenzehnten ist endlich anzumerken, daß die Vocalmelodie ganz andere Gesanggeschlechter erfordert als die Instrumentalmelodie.

Dreyzehentes Hauptstück von den Gattungen der Melodien und ihren besondern

Abzeichen. Es gibt drey Schreibarten in der Musik die ihre Nebengattungen haben, und findet man wenigstens etliche und dreyßig Gattungen der Melodien, die in sothanen Schreibarten verfasset werden, deren sechszehn zum Singen, zwey und zwanzig aber zum Spielen gehören. Doch will man hierin keine Schranken setzen, indem ein vernünftiger Componist wohl mehrere erfinden kan. Die einfältigste, bekannteste, doch vornehmste Melodien Gattung ist unter allen Singstücken

I. Der Choral. Cantus choralis planus, gregorianus. demselben rechnet man zu: Recitatiuum ecclesiasticum s. stilum ligatum z. E. die Collecten vor dem Altar rc. Antiphonam, den Wechselgesang. Canticum, das Lied oder die Ode. Psalmum, den Psalm. Hymnum, den Lobgesang 5)

Der

5) Die Altarsrecitative oder die Collecten vor dem Altar sind bloß zum Singen. Sie müssen sehr einfältig und mehr redend denn singend seyn. Sie überschreiten daher selten den Umfang einer Quinte, und gar niemals den Umfang einer Octave, und ist solchen die natürliche Mannsstimme, der Tenor, vor andern eigen.

Singen aber das Chor und der Priester einigemal hintereinander, so wird ein Wechselgesang daraus, welcher verschiedene Gattungen hat. Denn man kan bey schlechten Chorälen abwechseln, die mit und ohne Instrumente sind. Man kan mit figurirten Chorälen abwechseln, mit Psalmen, mit Lobgesängen und mit Oden.

Der Choral ist ein schlechtes Lied von verschiedenen Strophen, und seine Melodie richtet sich auf eine gewisse Tonart, ohne auf die Einschnitte und andere musikalische Umstände zu sehen, und auf die Leichtigkeit. Doch muß eine edle Einfalt darin stecken, welche oft die grösseste Kunst übersteiget.

II. Die Aria zum Singen wohin vornemlich gehören:

Arioso, Arietta
Arie con e senza stromenti
- - col Basso obligato.

Eine Aria ist ein wohl eingerichteter Gesang der seine gewisse Tonart und Zeitmaaße hat, sich gemeiniglich in zwey Theile scheidet, und in einem kurzen Begriff eine grose Gemüthsbewegung ausdruckt. 6)



Die Cantica oder die Oden sind etwas künstlicher als die schlechten Choräle: und halten Ermunterungen zur Andacht und allerhand geistliche Lehren in sich. Sie können mit und ohne Instrumente gesetzt werden, sowohl schlecht weg als figurirt.

Die Psalmen werden allzeit mit Instrumenten gemacht, und nach Beschaffenheit des Innhalts wird auch die Musik eingerichtet. Sie müssen etwas künstlich und prächtig seyn.

Die Lobgesänge begreifen die Lobsprüche und grossen Thaten GOttes in sich. Man setzet sie mit und ohne Instrumente. Ihre Eigenschafft erfordert es, daß sie sehr prächtig und erhaben seyn sollen.

6) Die Arien mit Instrumenten kommen mehrentheils in Kirchenstücken vor, auch in Cantaten, und sind nothwendig länger als die Arien ohne Instrumenten. Die

Das Arioso hat mit der Aria einerley Bewegungsart, sonst aber weder dieselben Theile noch dieselbe Absicht: denn es kan eine blose Erzählung oder sonst ein lehrreicher Spruch, ohne sonderbare ausdrückliche Gemüthsbewegung, darin enthalten und verfasset werden. Vielleicht nennet man das Arioso auch wohl deswegen obligato oder gebunden, weil es vom Recitativ darin unterschieden, daß es nach dem Tact gesungen seyn will.

Arietta ist das Verkleinerungswort von Aria, und hat alle Eigenschafften einer Arie, nur die Länge und Ausführlichkeit nicht. Sie leidet manchmal auch solche Wiederhohlungen wie die Tanzmelodien. Nun kommt

III. Cantata. zu derselben gehören
die Madrigale.
die Auffschrifften.
die Klinggedichte 2c.

Eine Cantata ist ein Gesang mit Instrumenten, der keine solche Eintheilungen, dabey aber einen weitern Begriff hat, als die Arien, und mehr auf eine scharfsinnige Betrachtung, als einen starken Affect siehet. Sie will eine reiche Begleitung haben, ausnehmend und wohl ausgearbeitet seyn.

IV. Re-

Instrumenten müssen dabey mehr begleitend als vorragend seyn, und ordentlicher Weise soll die Singstimme zu erst anfangen. Zu den Arien aber mit dem Obligatenbaß schicken sich die Instrumente nicht so wohl, doch kans auch seyn.

IV. Recitativo welcher zweyerley ist, mit und ohne Instrumenten.

Er hat die Freyheit, daß er sich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Tonarten ungebunden spielet, und anfängt und schliesset wo sichs am besten schickt. Der Recitativ hat wohl einen Tact, der Sänger darf sich aber nicht daran binden. Sind Instrumente dabey, so wird schon mehr auf die Zeitmaase Achtung gegeben. Dieses ist bey den welschen Recitativen, und auch bey den deutschen, die nach welscher Art gesetzet sind. Hingegen haben die Franzosen in ihrem Recit. fast alle Tactarten, wodurch sie die Aussprache gezwungener machen. Indessen erfordert ein guter Recitativ viel Aufmerksamkeit. Dessen seltene Eigenschafften sind diese:

1. Er will überall nicht gezwungen sondern ganz natürlich seyn.
2. Der Nachdruck muß ungemein wohl dabey in Acht genommen werden.
3. Der Affect darf nicht den geringsten Abbruch leiden.
4. Es muß alles so leicht und verständlich in die Ohren fallen, als ob es geredet würde.
5. Der Recitativ dringet weit schärfer auf die Richtigkeit der Einschnitte als alle Arien: denn bey diesen siehet man bisweilen der angenehmen Melodie etwas nach.
6. Eigentlich gehören keine Melismata oder öftere Wiederhohlungen in den Recitativ;

ausser bey einigen gar sonderlichen doch seltenen Vorfällen.

7. Der Accent ist keinen Augenblick aus der Acht zu lassen.

8. Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst feyret, muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit haben.

9. Die eingeführte Schreibart muß, mit allen ihren bekannten Clauseln, beybehalten werden, und doch immer was neues und unbekanntes in der Abwechselung mit den Tonen darlegen. Dieses ist der wichtigste Punct.

10. Die ersinnlichste Veränderung in den Gängen und Fällen der Klänge muß, absonderlich im Baß, gesuchet werden, doch so als kämen sie von ohngefehr, und ia nicht wieder den Sinn der Worte.

Aus Arien, Recitativen, Arietten, Ariosen rc. erwächst die fünfte Gattung unsrer Singstücke nemlich

V. Die Cantate, welche zweyerley seyn kan, wenn sie mit einer Arie anfängt und schliesset, hernach, wenn beydes, oder auch nur das Anfangen mit einem Recitativ geschiehet. Dem Innhalt nach können sie geistlich oder weltlich seyn. Ihre wahre Natur leidet keine andere Instrumente, als das Clavier und die Bässe. 7) Sie müssen sowohl an Arien

7) Heute zu Tage werden Cantaten mit Instrumenten

Arien als Recitativen fleißig, reinlich und bedächtlich ausgearbeitet werden; einen saubern, ausnehmenden und merkwürdigen Generalbaß führen; lauter ausgesuchte nachdenkliche Erfindungen aufweisen, und nicht zu lange währen. Sie erfordern mehr nettes und künstliches als die theatralische Arbeit überhaupt.

Bißher sind Gattungen der Melodien für eine Stimme, die man Solos nennet vorgekommen, nun folget

VI. Duetto mit und ohne Instrumenten.

Duetten sind zwar auch Arien, aber andern Schlages als die Solos. Sie lieben nebst der angenehmen Melodie ein concertirendes fugirtes, und harmoniöses Wesen, und sind entweder französisch oder welsch eingerichtet. Die Französischen Airs à deux lieben den gleichen und geraden Contrapunct vorzüglich, wo die eine Stimme eben die Worte zu gleicher Zeit singet, als die andere. Der welschen Art gehet durch das fugirte künstliche



häufig gemacht, welches wohl daher kommen mag, weil die Sänger und Sängerinnen sich gern mit dergleichen Cantaten hören lassen, vielleicht darum, weil sie mehr Geräusche und Aufsehen machen, auch die Fehler der Stimme sowohl als die mäsige Geschicklichkeit im Singen bedecken. Grose Sänger die ihre wahre Geschicklichkeit wollen hören lassen, singen lieber Cantaten ohne als dergleichen mit Instrumenten. Ueberhaupt kan man einen grosen Virtuosen, der auf einem Instrumente allein spielet, allzeit besser beurtheilen, als wenn er mit vielen zugleich sich hören läßt.

und in einander geflochtene Wesen an dieser guten Eigenschafft viel ab, die musikalischgelehrten Ohren aber haben ein Vergnügen daran. Steffani hat sich hierinn vor andern hervorgethan. Es gibt noch eine kleine Nebengattung von Duetten worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Gespräch. Nach den zweystimmigen Singesachen folget

VII. Das Terzetto, Trio oder die Aria a tre Voci. Solches ist mit und ohne Instrumenten, und mit verschiedenen Stimmen.

VIII. Der Chor, Coro, Tutti, welcher auch dreyerley seyn kan:

im gleichen Contrapunct,
mit Abwechslungen,
mit Fugen oder concertirend.

Die Italiener halten in ihren Singspielen gar zu wenig, die Franzosen gar zu viel von Chören.

Bey den weltlichen Vocalsachen hat ausserhalb des Schauplatzes billich den Vorzug

IX. Die Serenata oder Abendmusik

a Voce sola
di più Voce, sempre con stromenti.

Der Serenaten Haupteigenschafft ist die Zärtlichkeit. Es ist wieder derselben Natur, wenn man sie bey Glückwünschen, offentlichen Geprängen, und Beförderungen auf hohen Schulen gebrauchen will. Unter den theatralischen Stücken ist das kleinste

X. Ba-

X. Balletto. Das Ballet ist ein kurzes zur Lustbarkeit ersonnenes Schauspiel. Das Kennzeichen desselben ist lauter Freud und Wonne. Ein Componist eines Ballets muß im hyporchematischenstyl über die massen wohl gewieget seyn, oder einen musikalischen Tanzmeister zur Beyhülfe nehmen, sonst wird er ausgelacht. Das neueste Stück dieser Art heisset: Les Romans, ballet herioque, wovon Msr. Niel der Verfasser ist. Es ist neulich zu Paris herausgekommen. Die Arien eines solchen Ballets müssen galant und natürlich, nicht aber sehr künstlich und ausgearbeitet seyn. Die Arietten finden dabey ihren Platz häufig, das Arioso aber fast nimmer, weil es zu ernsthafft ist. Im 48§. sagt der Herr Verfasser nützliche Sachen, die ich von Wort zu Wort anführen muß. „In Frankreich haben sich die kleinen, angenehmen Schauspiele, ich meine die Ballette länger als sonstwo, im Besitz und in dem besten Ruf von der Welt erhalten: sind auch bis diese Stunde hochgeschätzt. Le triomphe de l'Amour von Lully; L'Jdylle de Paix, von eben demselben; le Ballet des saisons von Colasse; L'Aricie, von Charais; L'Europe galante, das allerliebste Stück von Campra; Le triomphe des Arts von de la Barre; Arethuse von Campra; Les Tragemans de Lully, auch von Campra ꝛc. sind lauter ausnehmende Meisterstücke dieser Gattung, welche ich darum anführe, weil sie natürlicher fal-

len,

len, als ganze lange Opern; in nicht so viele verliebte Händel und Staatssachen entweichen; keine Zotten zulassen; alles so eingerichtet wissen wollen, daß es ohne Zwang fast von selbsten singe, spiele, tanze,,; und dahero einer öftern Nachahmung höchstwürdig sind.

X. Pastorale oder ein Schäferspiel ist, entweder tragique, heroisch, oder comique landmäsig, hat eine unschuldige bescheidene ungeschminkte und angenehme Einfalt zum vornehmsten Kennzeichen, und muß eine gewisse Unschuld und Gutherzigkeit darin herschen. Kaisers Oper Ismene ist hierin ein gutes Muster

Unter den theatralischen Gattungen ist die vornehmste

XII. Die Opera und ist solche entweder ein Trauer oder ein Lust und Strafspiel. Tragoedia, comoedia, satyra.

Die vorkommenden Leidenschafften müssen auf das lebhaffteste ausgedrücket werden, wie denn sonderlich die Eifersucht, Traurigkeit, Hoffnung, Vergnügung, Rache, Wut, Raserey ꝛc. vor allem aber die Liebe immer vorfallen. Operetten sind kleine Opern.

Der geistlichen Music sind insbesondere gewiedmet

XIII. Die dialogi, oder gesungene Gespräche, welche so vielerley Gattungen haben, als Materien sind. Die Schreibart ist etwas madrigalisch, ihr Kennzeichen aber historisch und

und andächtig. Es sind weder Recitative noch Arien, sondern es herrschet eine ungestörte Abwechslung des Gespräches. Walther merket in seinem Wörterbuche an, daß man auf den Orgeln mit verschiedenen Clavieren auf gewisse Weise solchen Gesprächen nachahmen könne, wie denn die Klangrede auch auf der Instrumenten zu Hause gehöret. Obigen Gesprächen hat man billich vorgezogen

XIV. Das Oratorium, dessen Gattungen sind

Die Passiones oder Vorstellungen des Leidens Christi.
Epithalamia, Hochzeitstücke.
Epicedia, Trauermusiken.
Epicinia, Siegesgesänge.

Ein Oratorium ist nichts anders, als ein Singgedicht, welches eine gewisse Handlung oder tugendhaffte Begebenheit auf dramatische Art vorstellet.

„Ein Oratorium ist gleichsam eine geistliche Oper und die göttliche Materie verdient es vielmehr als die menschliche, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite. Bey Opern ist alles Scherz; In Kirchen ist alles Ernst, oder sollte es doch seyn„ Nun folgen die sogenannten

XV. Concerti da chiesa oder Kirchenconcerte mit 1. 2. 3. 4. ꝛc. Stimmen, mit und ohne Instrumenten. Diese Gattung hat der Erfinder des Generalbasses Viadana zuerst aufgebracht. Man nimmt insgemein die Psal-

men

men oder auch andere Sprüche aus der heil. Schrifft darzu.

Die alleraltesten Kirchensachen bey der christlichen Musik sind

XVI. Die Motetti, welches mit lauter Fugen und Nachahmungen angefüllete und über einen kurzen biblischen Spruch mühsam ausgearbeitete vielstimmige Singstücke sind. Herrn Matthesons Gedanken von den Motetten sind folgende: „Man wuste bey den Motetten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel, und die blieb offt aus. Man wuste dabey von keinem andern Concertiren, als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren und unendlichen Fugen angestellet ward. Alles gieng in vollen Sprüngen, da Capella, mit der ganzen Schule und Feldein, und hauete immer getrost fort, biß ans letzte Ende: denn ehe gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschafft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilweges zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede, ja vielmehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter, als: Salve regina misericordiae u. d. g. dennoch waren es nicht einmal lauter ordentliche Fugen, sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andre gleichsam äffete; und mit

sol-

solcher Einfalt noch so ein grosses Wesen machte.„

Nun folgen die Spielmelodien und derselben Gattungen. Man hat bey ihnen ebenfalls auf die Gemüthsneigungen zu sehen; hernach auf die Einschnitte der Tonrede; drittens auf den Nachdruck; viertens auf den geometrischen und fünftens auf den arithmetischen Verhalt. Die erste mag seyn

I. Le Menuet, la Minuetta, wird zum Spielen, zum Singen, zum Tanzen gemacht. Der Affect ist eine mässige Lustigkeit. Wenn die Melodie eines Menuets nur sechszehn Tact lang ist, denn kürzer kan sie nicht seyn, so wird sie wenigstens einige Commata, ein Semicolon, ein paar Cola, und ein paar Puncte in ihrem Begriff aufzuweisen haben. Ich will das Menuet, so Herr Mattheson anführet, gleichfalls als ein Muster zur Zergliederung aller übrigen beybringen. Siehe die II. Tab. dieses Theils Fig. 2. Dieses ist ein ganzer melodischer Zusammensatz (paragraphus) von 16 Täcten. Er bestehet aus zwey einfachen Sätzen oder Periodis, und befinden sich in diesem Paragrapho ein Colon, ein Semicolon, drey Commata, wie solches alles in der Figur durch die unter den Noten stehenden Commata ꝛc. angedeutet ist. Die dreyfache Emphasin bemerken eben so viel Sternlein unter den Noten. Der geometrische Verhalt ist hier wie durchgehends bey allen guten Tanzmelodien 4.

wel-

welches so viele Kreutzlein über den Noten in der Figur anzeichen. Die Klangfüsse des ersten und zweyten Tacts werden im fünften und sechsten wieder angebracht. Die andern so sich im 9ten und 10ten Tact angeben, höret man gleich im elften und zwölften noch einmal, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst.

II. Die Gavotta, deren Arten ebenfalls zum Singen, zum Spielen, zum Tanzen verfertiget werden. Ihr Affect ist eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaaße ist zwar gerader Art, aber kein Viervierteltact, sondern bestehet aus zwey halben Schlägen, ob er sich gleich in Viertel, ja gar Achtel theilen läßt. Ihr Eigenthum ist das hüpfende Wesen, keineswegs das laufende. Viel fliessender ist

III. Die Bourée, welche man vornehmlich zum Tanzen aber auch zum Singen macht. Ihr eigentliches Abzeichen ist die Zufriedenheit, ein gefälliges, unbekümmertes und gelassenes Wesen.

IV. „Der Rigaudon zum Spielen zum Tanzen und zum Singen. Seine Eigenschafft bestehet in einem etwas tändelnden Scherz. Von Italienern wird der Rigaudon offt zu Schlußchören in dramatischen Sachen; von den Franzosen aber zu absonderlichen Oden und ergetzlichen Arietten im Singen gebrauchet. Seine Form kan aus dem Orchester

chester abgenommen, dabey aber noch bemerket werden, daß der dritte Absatz gleichsam eine Einhaltung vorstellen muß, als ob derselbe gar nicht mit zum Vortrag gehörte, sondern nur so von ungefehr dazwischen käme: derowegen auch dieser dritte und kleine Absatz tief am Klange seyn, und keinen rechten Schluß haben muß, damit das folgende desto frischer ins Gehör falle. Es ist der Rigaudon ein rechter Zwitter, aus der Gavot und Bouree zusammen gesetzet.„

V. La Marche, welcher entweder ernsthafft oder poßirlich ist. Seine rechte Eigenschafft ist was heldenmüthiges und ungescheuetes, doch nichts wildes oder laufendes. Man kan dabey auch der ungeraden Tactart, wie Lully, sich bedienen. Bey satyrischen Personen wird der posirliche gebraucht.

VI. Die Entrée, bey welcher ein erhabenes und maiestätisches Wesen statt findet. Sie hat vor andern Melodien was scharfes punctirtes und reissendes an sich, und ist ihre herrschende Eigenschafft die Strenge, und der Zweck, daß sie die Zuhörer zur Aufmerksamkeit reitzet. Die zwey Abtheilungen bey einer Entree können etwas länger seyn, als bey einem Marsch. Die Entree leidet eine ungerade Anzahl der Täcte, da hingegen der Marsch solches durchaus nicht zugibt, sondern einen genauen geometrischen Verhalt haben will. Die Wiederhohlungstheile der Entree sind ge-

meiniglich von einer Länge, da hingegen bey dem Marsch der erste Theil insgemein kürzer als der andere ist.

VII. Die Gique mit ihren Arten welche sind: die gewöhnliche, die Loure, die Canarie, die Giga. „Die gewöhnlichen oder Engländischen Giquen haben zu ihrem Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und punctirten zeigen hergegen ein stolzes aufgeblasenes Wesen an: deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind. Die canarischen müssen grosse Begierde und Hurtigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig klingen. Die welschen Gige, auf die Geige, zwingen sich gleichsam zur äuserstem Schnelligkeit oder Flüchtigkeit, doch auf eine fliessende und keine ungestimme Art.„

VIII. Die Polonoise oder der polnische Tanz in gerader und ungerader Tactmaase. Es herrschet darinn eine besondre Offenherzigkeit und freyes Wesen.

IX. Die Angloise, der Engländische Tanz. Dahin gehören die Country Dances, Badlals, Hornpipes ꝛc. Die Haupteigenschafft der Angloisen ist der Eigensinn mit ungebundener Großmuth und edler Gutherzigkeit begleitet. Aus den Sammlungen die bey Jean Roger in Amsterdam zum Vorschein gekommen, kan man sich hierin guten Raths erhohlen. Die Ballads haben zwar den Nahmen vom Bal-

let,

let, oder Tanz, sind aber eigentlich in Engelland melismatische Gesänge, Oden oder Lieder mit vielen Strophen zum Singen gesetzt, die doch auch bisweilen zum Spielen und Tanzen gebraucht werden, gleich den Französischen Vaudevilles oder Gassenhauern. Die Hornpipen sind scotländischer Abkunft, und haben was ausserordentliches in ihren Melodien. Man spielet sie in Scotland auf einem Instrument, das unserer Sackpfeife etwas ähnlich ist, von den Franzosen Musette genannt. Ein Liebhaber kan zur Probe einen Theil von solchem scotländischen Tanz Tab. II. Fig. 3. sehen.

X. Le Passepied entweder in einer Symphonie, oder zum Tanzen. Sein Wesen kommt der Leichtsinnigkeit ziemlich nah.

XI. Rondeau, solches hat entweder eine gerade oder ungerade Zeitmaase, und darf man nicht denken, daß es etwann das sey, was die Sauffhelden ein Runda nennen. Es stellet in der Tonkunst dasienige vor, was in der Dichtkunst durch ein eben also genanntes Reimgeschlecht angedeutet wird. Der 136. Psalm ist nach seiner Art nichts anders, als ein Rondeau. Luther nennet ihn eine Litaney. Aber eine Litaney ist ein Gebet; und der Psalm enthält ein Lob der Güte GOttes. Alle Litaneyen sind Gebete en Rondeau; aber alle Rondeaus sind keine Litaneyen. In einem guten Rondeau regiert ein festes Vertrauen.

XII. Die Sarabanda mit ihren Arten zum

Singen, Spielen und Tanzen. Ihre Eigenschafft ist die Ehrsucht. Sie läßt keine laufende Noten zu, weil solche die Grandezza verabscheuet. Die Folies d'Espagne gehören mit in gewisser Maasse zu den Sarabanden, welche keine Thorheiten sind, sondern in ihren alten Melodien viel gutes zeigen, obgleich deren Ausdehnung nur eine kleine Quarte begreift.

XIII. Die Courante oder Corrente. Man hat deren zum Tanzen, fürs Clavier, Laute rc. für die Geige, und zum Singen. Die Gemüthsbewegung einer Courante ist die süsse Hoffnung, und muß was herzhafftes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie stecken. Herr Mattheson nimmt eine alte Melodie zum Exempel solches zu zeigen. Siehe Tab. III. dieses Theils. Fig. 1. „Biß an die Helffte des dritten Tacts, wo das † stehet, ist was herzhafftes in dieser Melodie, absonderlich gleich im allerersten Tact: das wird niemand leugnen können. Von da bis an die Helffte des achten Tacts, wo eben dasselbe Zeichen des Kreutzes befindlich ist, äusert sich ein Verlangen; bevorab in den drittehalb letzten Täcten, und mittelst der wiederhohlten Cadenz in die Quint unterwärts; endlich erhebt sich gegen das Ende eine kleine Freude zumal im neunten Tact.„

In Clavier Lauten und Violdigambensachen gehet

XIV. Die Allemanda, als eine deutsche

Er-

Erfindung vor der Courante, wie diese vor der Sarabande und Gique her, welche Folge der Melodien man Suite nennt. Die Allemande ist eine gebrochene ernsthaffte und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines vergnügten Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergetzet. Mascitti und Händel können hierin zum Muster dienen.

XV. Aria mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite; im Französischen Doubles heissen. Sie werden auf allen Instrumenten gebraucht, und können verschiedene Gemüthsbewegungen darin angebracht werden.

XVI. Fantasie oder Fantaisies. Deren Arten sind die Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli 2c. Sie halten wenig Schranken und Ordnung, und wollen das Ansehen haben, als spielte man sie aus dem Stegreife daher. Doch müssen gute Einfälle darinn seyn. Ihr Abzeichen ist die Einbildung.

XVII. Die Ciacona, chaconne, mit dem Passagaglio oder Passecaille. Die Chaconne wird gesungen und getanzt, bisweilen beydes zugleich. Ihr Character soll nach Herr Mattheson Angabe die Ersättigung seyn. Der Unterscheid zwischen der Chaconne und Passecaille bestehet in vier Dingen: daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergehet,

als die Passecaille, nicht umgekehrt. Daß jene die grosen Tonarten, diese hergegen die kleinen liebet: daß die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tanzen; und endlich daß die Chaconne ein festes Baßthema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung und aus Müdigkeit bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen die Passecaille sich an kein eigentliches Subiect bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das blose, doch um etwas beschleunigte Mouvement.

XVIII. Die Intrada. Der Affect den sie erwecken soll ist ein Verlangen nach mehrern, und soll in der Aufführung einer grosen Musik eben das ausmachen was bey einer Rede die captatio beneuolentiæ ist.

XIX. Die Sonata, deren Absicht hauptsächlich auf eine Willfährig oder Gefälligkeit gerichtet ist.

XX. Concerto grosso. Es herrschet dabey die stärkeste Vollstimmigkeit unter allen Instrumentalsachen. Vivaldi und Venturini haben viel dergleichen in Kupfer stechen lassen. Es können verschiedene Leidenschafften darin seyn; die Pracht aber und die Wollust haben die Oberhand.

XXI. Die Sinfonia, Symphonie und zwar da chiesa, in der Kirche, di camera, in der

Kam-

Kammer, del Drama in der Oper. Ihre Hauptabsicht soll seyn, daß sie in einem kurzen Begriff eine kleine Abbildung desienigen macht, so nachfolgen soll.

XXII. Die Ouverture, deren Character die Edelmuth ist. So weit gehet das von dem Herrn Verfasser angegebene Verzeichnis. Man muß ihm den Ruhm lassen daß er der erste ist, der solches in Ordnung gebracht, und dabey ihre Arten Eigenschafften, Gattungen und Abzeichen recht wohl erkläret. Herr Mattheson hat in vielen Stücken der Musik besondere Dienste gethan, und so lange eine Musik in der Welt ist, so lange wird man sich auch seiner mit Vergnügen erinnern. Und wenn er der Musik das Herz, die Mathematik nicht aus dem Leibe hätte reisen wollen, würde er noch mehr Lob verdient haben. Doch muß man ihm solches in Ansehung seiner vielen andern Verdienste vergeben. Fehlen ist ia menschlich.

Nun folget das vierzehnte Hauptstück: **von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde.** Die Einrichtung ist eine nette Anordnung aller Theile und Umstände in der Melodie. Sie hat eben die sechs Stücke zu beobachten, wie die Redekunst, nämlich den Eingang, Bericht, Antrag, Bekräfftigung, Wiederlegung und den Schluß. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio, und Peroratio. Das Exordium ist der Eingang und Anfang einer Melodie,

worin zugleich der Zweck und die ganze Absicht derselben gezeiget werden muß, damit die Zuhörer dazu vorbereitet und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden. Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrags angedeutet wird. Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürzlich den Innhalt oder Zweck der Klangrede. Die Confutatio ist eine Auflösung der Einwürfe, welches in der Melodie durch Bindungen oder durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle kan ausgedruckt werden. Die Confirmatio ist eine künstliche Bekräfftigung des Vortrages und wird in den Melodien bey wohlersonnenen und über Vermuthen angebrachten Wiederhohlungen gefunden. Die Peroratio ist der Beschluß der Klangrede, welche eine nachdrückliche Bewegung verursachen muß. Der Herr Verfasser gibt nun mit einer Arie von dem berühmten Marcello ein Exempel, und will zeigen wie besagte sechs Stücke darin stecken. Ich habe deswegen meine Gedanken schon im VI. Theil dieser Schrifft, des ersten Bandes p. 38 eröfnet, bin aber gar nicht in Abrede, daß dieser neu angegebene Leitfaden nicht auf Ordnung und gute Gedanken führen könne. Die Musik ist eine Klangrede, und sucht wie der Redner seine Zuhörer zu bewegen; Warum sollte man denn auch bey der Musik die

Regeln der Redekunst nicht anbringen können? Es gehört aber Verstand und Witz darzu, daß keine Schulfüchserey und pedantisches Wesen herauskömmt. Ein Kunststück der Redner ist daß sie die stärkesten Gründe zuerst; hernach in der Mitte die schwächern, und zu lezt wiederum bündige Schlüsse anbringen. Dieses kan auch einen guten Kunstgriff in der Composition abgeben. Vor allem muß ein glücklicher Componist erst alles wohl überlegen ehe er zum Werke schreitet, und so zu sagen sein Vorhaben erst auf einem Bogen Papier auf das gröbste abreisen, und ordentlich einrichten, bevor er solches ausarbeitet. Es gehet hernach die Ausarbeitung viel besser von statten. Wer wohl disponirt hat halb elaborirt.

Ich komme nun auch auf den dritten und letzten Theil des vollkommenen Capellmeisters, welcher von der Zusammensetzung verschiedener Melodien, oder von der vollstimmigen Setzkunst, so man eigentlich Harmonie heißt, Nachricht gibt. Erstes Hauptstück von der Viel und Vollstimmigkeit überhaupt. Die vollstimmige Setzkunst oder Symphoniurgie ist eine Kunstmässige Zusammenfügung verschiedener miteinander zugleich erklingender Melodien, woraus ein vielfacher Wollaut auf einmal entstehet. Die Symphoniurgie wird auch Contrapunct genennet, weil Punct gegen Punct, Note gegen Note über

einander zu stehen kommen. Dieser Contrapunct leidet viele Eintheilungen, nämlich in den gleichen und ungleichen, in den schlechten und figürlichen in den doppelten und mannigfaltigen, welche als die vornehmsten die andern unter sich begreifen. Es verdienen des ehemaligen Domherrns und Capellmeisters zu Viterbo D. Angelo Berardi Documenti armonici das ist: Lehren von der Vollstimmigkeit, hier nachgelesen zu werden.

Zweytes Hauptstück von der Bewegung der Stimmen gegen einander. Die Bewegung belebt alles in der ganzen Welt, und also auch die Harmonie, ohne welche solche todt ist. Es ist hier die Rede von derjenigen Bewegung die zwey oder mehrere Stimmen gegen und miteinander machen. Diese ist viererley. Sie geschiehet erstlich: in gleicher Weise. Fürs andre schräge oder abweichend. Drittens gerade auf und nieder; viertens wiedereinander, oder es heisset: motus parallelus, obliquus, rectus & contrarius. Man kan sich die Sache in Linien also vorstellen. Tab. III. dieses Theils Fig. 2. ist motus parallelus; Fig. 3. motus obliquus; Fig. 4. modus rectus. Fig. 5. motus contrarius. Die Parallelbewegung ist wenn zwey oder mehrere Stimmen in gleicher Weite sich fortbewegen, so daß jede ihren Einklang fortsetzt, ohne davon abzuweichen oder daß die Stimmen zusammen stossen. Diese Bewegungsart wird

bey

bey heutiger Vollstimmigkeit stark gebrauchet. Ein Exempel siehe Tab. II. Fig. 4. dieses Theils. Die Seitenbewegung geschiehet auf zweyerley Weise, einmal, wenn die Oberstimme ihren vorigen Ton fortsetzet, es sey anschlagend oder stillhaltend, die andere aber sich dabey auf oder niederwärts beweget, es sey gehend oder springend. Das anderemal wenn die Unterstimme im Einklange bleibet, und die obere sich beweget. Tab. IV. dieses Theils sind alle diese Bewegungen in Noten zu sehen. Fig. 1. ist eine Seitenbewegung da die Unterstimme niederwärts gehet; die erste Helfte der Oberstimme aber ist anschlagend, die andere Helfte aushaltend. Fig. 2. ist eine Seitenbewegung da die Unterstimme aufwärts gehet, und die erste Helfte der Oberstimme wieder anschlagend die andre aushaltend ist. Fig. 3 und 4 ist es umgekehrt. Fig. 5 ist die Oberstimme aufwärts springend, Fig. 6. aber umgekehrt. Nach der Seitenwegung kommt nun die gerade Bewegung, da zwey oder mehrere Stimmen sich zugleich untersich oder übersich bewegen, es geschehe solches steigend oder fallend, mit Sprüngen oder Gradweise. Diese Bewegung ist in der Harmonie die gefährlichste und können gar leicht Fehler entspringen, wenn man nicht grosse Behutsamkeit gebrauchet. Ein Exempel der aufwärts springenden geraden Bewegung siehe Tab. VI. Fig. 7. Der unterwärts springenden Tab. V. Fig.

1. Der Gradweise steigenden Fig. 2. Der Gradweise fallenden Fig. 3. Die letzte und beste Bewegung ist die wiedrige oder gegeneinander laufende, wodurch viele Fehler in der Composition vermieden werden. Es geschiehet solche auf viererley Weise, erstlich springend mit der Oberstimme hinauf und mit dem Baß herunter. Siehe ein Exempel Tab. V. Fig. 4. zum andern springend mit der Oberstimme herunter und mit dem Baß hinauf. Fig. 5. Drittens gehend mit der Oberstimme hinauf und mit dem Baß herunter Tab. VI. Fig. 1. Viertens gehend mit der Oberstimme herunter, und mit dem Baß hinauf Tab. VI. Fig. 2.

Drittes Hauptstück von den Consonanzien insgemein, nach ihrem Gebrauch. Die Harmonie hat hauptsächlich mit Consonanzen und Dissonanzen zu thun. Consonanzen sind die wohl lauten vor sich selbst, die Dissonanzen hingegen können ohne Beyhülfe der erstern nichts thun. Herr Mattheson bringet bey den Consonanzen eine nagelneue Lehre auf die Bahn, und will behaupten, daß die verkleinerten und übermässigen Intervalle sowohl zu den Consonanzen zu zählen wären, als die ordentlichen Intervalle selbsten. Z. E. Die vergrösserte und verkleinerte Octave sind auch Consonanzen; die kleine und übermassige Quinte auch, so wie die verkleinerten und übermässigen Sexten und Terzen. Die Mu-

sik ist recht glückseelig daß sie zu unsern Zeiten so wächset. Sonst hat man nur eine Octave, eine Quinte, zwey Terzen und zwey Sexten als Consonanzen gehabt, ietzo aber haben wir durch Herrn Mattheson vierzehn. Weil aber dermalen so ein philosophisches Jahrhundert ist, in welchem man nichts mehr glaubet, wenn man es nicht erweisen kan, indem sich kluge Leute nichts mehr so schlechterdings wollen vorreden lassen, so bin ich verbunden des Stifters der nagelneuen Consonanzen Beweisgründe anzuführen, man möchte es sonsten Herrn Mattheson und mir vollend gar nicht glauben, wenn ich es nur so schlechterdings hersetzen wollte. Ich bitte meinen Leser recht aufmercksam zu seyn. Denn die Sache ist warlich von grosser Wichtigkeit. Acht Consonanzen zu den bißherigen sechs Consonanzen hinzuthun ist ia nichts geringes, welches biß auf unsere Zeiten von allen musikalischen Scribenten leider übersehen worden. Vielleicht ist diese Erfindung Herrn Mattheson allein wie viel anders vorbehalten gewesen. Die Beweise aber sind so weit hergehohlet daß man sie ohne tiefes Nachdenken schwehrlich einsehen wird.

Erster Beweis §. 2. dieses Hauptstückes.

Zu den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen gehören so viel ich vernünftig und billig schliese, beyderseits alle ihre Angehörige

Zwey

Zweyter Beweis §. 3. dieses dritten Hauptstückes.

Wenn man bey der Quinte die Ausnahm machen will, daß weder ihre kleinere noch grössere Schwester in die Reihe der Consonanzen gehören, so geschiehet ihnen zu nahe, absonderlich der kleinern, wenn sie gar in die Classe der Dissonanzen verwiesen wird. Denn daß ich der übermässigen Terz geschweige, so wüste ich doch die verkleinerte, welche in der Melodie grossen Nutzen hat, und die übermässige Sexte, die so gar zur Auflösung in der Harmonie dienet, nirgend anders, als unter die Consonanzen zu stellen. Warum sollten die Nebenquinten nicht auch ihrem Stamme anhangen?

Nun hat man nicht mehr Ursach, Herrn Mattheson vorzuwerfen, daß er im demonstriren nicht geübt sey. Könnte wohl ein besserer Beweis im Euclides gefunden werden, als dieser hier, daß die Angehörigen der vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen auch Consonanzen sind? das kommt alles daher, daß Herr Mattheson ein so grosser Liebhaber von der Mathematik ist, denn dergleichen Personen demonstriren mehrentheils sehr glücklich, sonderlich in der Musik. Ich wollte mich zwar nicht gerne unterstehen, dem grösten Oberhaupte in der musikalischen Welt zu wiedersprechen, indem solches von einer Person, die erst die Helfte von Herrn Matthe-

thesons Jahren, des grösten Musikgelehrten unserer Zeiten, erreichet, allerdings was höchststräfliches wäre; doch aber will ich so frey seyn, zu bitten, daß es mir von Herrn Mattheson nicht möchte übel genommen werden, wenn ich so kühn bin zu erwähnen, daß viele an dieser Wahrheit zweifeln möchten, ohngeacht solche die gröste Wahrscheinlichkeit vor sich hat, weil sie von Herrn Mattheson herkommet. Man könnte vielleicht sagen; ob gleich die verkleinerte und vergrösserte Octave eben das Worte beybehält, welches der eigentlichen Consonanz der Octave eigen ist, so wären doch solche wie Himmel und Erden von der eigentlichen Octave unterschieden, indem man wegen ihrer wiedrigen Vibrationen sie vor die grösten Dissonanzen halten müste, und so auch mit den angehörigen Intervallen der Quinte, Terz und Sexte. Ferner diejenigen, welche in der Weltweißheit und Mathematik nicht bewandert, und also scharf nachzudenken ungewohnt wären, welches man aller von Herrn Mattheson nicht sagen kan und ich am allerwenigsten sagen will, liesen sich betriegen, daß sie das als wahr in der Natur annähmen, was man doch nur, der Einbildung zu Hülfe zu kommen, willkührlich angenommen hätte. z. E. wenn bey Fig. 3. Tab. VI. dieses Theils, bey der verkleinerten Octave unten ein Kreutz stehet, so könnte man dessen ohngeacht von der untersten Note biß zur obersten Acht zählen, und

bey

bey Fig. 4 als der vergrösserten Octave könnte man auch noch Acht zählen, ob gleich solches Intervall einen ganzen Ton gröser als das vorhergehende sey; beyde Intervalle aber wären nichts weniger als Octaven, ob gleich die Einbildung diesen Nahmen gebrauchte, welche Beschaffenheit es gleichfalls mit den übrigen Intervallen der kleinen und vergrösserten Quinte rc. hätte. Man könnte sagen es sey lächerley und unmöglich eine Sache zugleich vor eine Consonanz und Dissonanz anzugeben, indem es ia nicht zu begreifen sey, daß ein Ding zugleich seyn und nicht seyn könne; Nun aber sey die vergröserte Octave Fig. 4, Tab. VI. im Grunde nichts anders als eine kleine None, indem solche das Verhältnis der Octave um einen halben Ton überschreite, und eben so viel als Fig. 5. welches iedermann als eine kleine Secunde vor eine Dissonanz hielte, und wäre es dahero sehr ungereimt, wenn wir uns einbilden wollten, daß die Dinge in der Natur sich auch änderten, weil wir sie dem Gesicht anders vorstellten. Aenderten sich aber solche deswegen nicht, so sey es auslachenwürdig, wenn ein klug seyn wollender Mann eine und dieselbe Sache bald vor eine Dissonanz, bald vor eine Consonanz halten wollte, indem es ia unmöglich sey, daß ein Ding zugleich seyn und auch zugleich nicht seyn könne. Ein loser Vogel könnte gar denken Herr Mattheson, hätte sich selbst wiedersprochen. Denn

er

er beschriebe ia die Consonanzen daß sie von selbsten wohl lauteten, die Dissonanzen aber, die es ohne Beyhülfe der ersten nicht thun. Nun sollte man ihm lauter vergröserte und verkleinerte Octaven Quinten und Terzen zu einer Abendmusik bringen und ihn fragen, ob solche von selbsten wohl lauteten, oder wenn ihm solches zu vernehmen die Natur untersaget, andere Zuhörer solche Intervalle beurtheilen lassen, so würde das Ohrenweh gesunder Zuhörer der Sache bald den Ausschlag geben. Auch müsten ia die vergrösserten und verkleinerten Intervalle der Octave, Quinte, Terz und Sexte, beständig in andere Consonanzen in die Octave 2:1, Quinte 3:2 Terzen 5:4 und 6:5 und Sexten 8:5 und 5:3 aufgelöset werden, welches ein Anzeichen sey, daß sie ohne Beyhülfe der gewöhnlichen Consonanzen nichts thun könnten, und also nach Herrn Matthesons eigener Beschreibung Dissonanzen wären. Diese Einwürfe können einen Anfänger leicht auf andere Gedanken bringen, daß er Herrn Mattheson nicht glaubt. Ja ich gleichfalls, ich will es nur offenherzig bekennen, glaube es auch nicht, biß Herr Mattheson bessere und scharfsinnige Beweisgründe deswegen anführet, welche er ohne Zweifel noch zurücke behalten, um erst zu hören, was die kleinen Geister sagen werden zu dieser neuen Lehre.

Der Herr Verfasser träget nun seine Ge-

dänken von der vermeinten Quarte, oder der Quarta intermedia vor, siehe Tab. VI. Fig. 6. Weil ich aber solches schon im ersten Band dieser Schrifft im sechsten Theil ausgeführet, so übergehe ich solches billich. Da der Herr Verfasser etliche Regeln von den vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen vorträgt, scheinet es als wenn er diese Regel vor überflüssig hielte: daß man von einer vollkommenen Consonanz in eine andere vollkommene Consonanz in der geraden Bewegung nicht gehen solle. Diese Bewegungen Fig. 7. Tab. VI. und Fig. 9. eben dieser Tabelle, sind allzeit vor unerlaubt gehalten worden, indem Fig. 7. eine verdeckte Octave, und eine offenbahre und also zwey Octaven (nicht zwo verdeckte Octaven wie Herr Mattheson zu reden beliebt) unmittelbar auf einander folgen, welches deutlich zu ersehen, wenn Fig. 7. aufgelöset wird, da es denn aussieht, wie Fig. 8, und in Fig. 9 sind zwey solche Quinten, wie Fig. 10 zeigt, anzutreffen. Von diesen allzeit falsch gewesenen Sätzen sagt Herr Mattheson: „daß solche bey Figural und heutigen hurtigen Sachen, da man dem Zuhörer wenig Frist gönnet, etwas widriges in dergleichen Gängen zu suchen, noch für eine Regel gelten sollte, ist wohl schwerlich zu glauben: es müsten sonst viel tausend schöne Sätze, ja Millionen ganz gute Schlüsse, ausgemerzet werden, und bey vielstimmigen Begleitungen dürff-

dürffte fast keine einzige Zeile ohne diese vermeinte Fehler seyn können.„ Ich glaube Herr Mattheson gehet hier zu weit, und halte davor daß man die verdeckten Octaven allzeit vermeiden müsse, wenn sie dem Gehör und aufmerksamen Musikverständigen verdrüßlich und in die Ohren fallen können, welches zwar in den Mittelstimmen nicht leicht, wohl aber in den beyden äusersten fast allzeit geschiehet. Es ist vernünftig und gut das vollkommene allzeit zu erlangen suchen, wo man es haben kan.

Die vier Hauptregeln von den Consonanzen werden hier von dem Verfasser aus des Kayserl. Obercapellmeisters Herrn Furens Anleitung zur Regelmässigen Composition angeführet, welche also lauten

1. Aus einer vollkommenen Consonanz in eine gleichfalls vollkommene gehet man entweder durch die Seiten oder Gegenbewegung.

2. Aus einer vollkommenen in eine unvollkommene Consonanz durch alle drey Bewegungen 8)

3. Aus einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Consonanz durch die Seiten oder auch Gegenbewegung.

 4. Aus

8) Nämlich durch die gerade; Seiten und Gegenbegung. Denn im Fux stehen nur drey Bewegungen, indem die von Herrn Mattheson angeführte Parallelbewegung nicht hiebey nöthig ist.

4. Aus einer unvollkommenen zu einer ebenfalls unvollkommenen durch alle drey Bewegungen. 9)

Bey der Regel daß zwey Octaven und Quinten niemals unmittelbar in einerley Stimmen auf einander folgen sollen, sagt der Verfasser: daß solche der rechte Stein des Anstosses bey fast allen Componisten sey, und daß am ersten ein nüchterner Federleser solche suchte, auch am ersten etwa ein paar Octaven oder Quinten wohl gar bey Obervirtuosen anträffe. So bald ein solcher Mäusefänger dergleichen Wildbräts ansichtig würde, machte er ein Feldgeschrey, als wäre eine grose Schlacht gewonnen, und hätte er das Unglück, diesen Fund gleich Anfangs in einer Partitur zu thun, so begehrte er nichts weiter davon zu sehen noch zu hören, sondern spräche dem Verfasser alsobald das musikalische Leben rund ab. Zu verwundern ist es, sagt Herr Mattheson ferner, wie diese Uebersichten auch den besten, gar keinen ausgenommen, bißweilen überraschen können. Derowegen schlieset der Herr Ver-

9) Wer diese Regeln richtig gebrauchen will, muß wissen daß Fux unter den vollkommenen Consonanzen nur die Octave und Quinte verstehet, unter den unvollkommenen aber die Terzen und Sexten, sowohl grose als kleine. Da hingegen andere unter den vollkommenen Consonanzen die Octave Quinte, und Terzen verstehen, welches auch recht ist, wie in dieser Schrifft schon erwiesen worden.

Verfasser daß ein starker Unterscheid zwischen Unachtsamkeit und Unwissenheit sey. Unwissenden wären dergleichen Fehler nicht zu vergeben, bey andern aber, denen dergleichen aus Eile oder einem Versehen entfahren, müste man aus solchen Mücken keine Elephanten machen. 10)

Viertes Hauptstück. Vom Unisono in der Zusammenstimmung und seinen Gängen. Der Herr Verfasser redet hier nur von wohllautenden Uebereinstimmungen, und sparet die Dissonanzen biß an seinen Ort. Der erste Schritt geschiehet aus dem Unisono in die kleine Terz, und werden hier neun Beyspiele angeführet, wovon vier gut, als Tab. VII. dieses Theils. Num. 1. 2. 3. 4. zwey böse als. Num. 5. 6. und drey nicht zum besten, als Num. 7. 8. 9 seyn sollen. Es wäre zu wünschen daß Herr Mattheson einen Beweis hinzu gefüget hätte, warum Num. 5. und 6 böse



10) Billich und vernünftig geurtheilet. Warum hat denn aber der sonst von niederträchtigen Leidenschafften so entfernte Herr Mattheson, der so gerechte Herr Mattheson, am Ende seiner so hellglänzenden Ehrenpforte bey der Beurtheilung meiner ersten Sammlung von Oden aus diesen Mücken noch mehr als Elephanten machen wollen? ohngeacht solche nicht von mir sondern erst unter dem Grabstichel des Kupferstechers erzeuget worden? das hat die unvernünftige und von dem Gesetz der Natur verbottene Rache, eine sehr niederträchtige Begierde, einem ehrlichen Mann zu schaden, gethan. Grosse Thaten eines angehenden Alters! vortreffliche Merkmale reiner Leidenschafften.

se seyn sollen. Regeln in Wissenschafften müssen hinlängliche Ursachen haben und nützlich seyn, sonst gelten sie nichts. Hier siehet man weder Nutzen noch Grund, warum Num. 5. 6. nicht erlaubt seyn sollen. Die zweyte Fortschreitung geschiehet aus dem Unisono in die grose Terz. Siehe Tab. VII. Num. 10. 11. 12. 13. 14. als gute Exempel. Num. 15. 16. und 17. aber sollen nicht gut seyn. Ich kan nicht sagen warum. Gute Exempel aus dem Einklange in die Quinte siehe Tab. VII. Num. 18. 19. 20. 21. Aber Num. 22. 23. 24 werden vom Herrn Mattheson als nicht gute Exempel angegeben, und zwar die zwey letztern mit Recht; denn es sind verdeckte Quinten darinn; Allein Num. 22 gehet wohl an, und die vom Herrn Mattheson angeführte Ursach gilt gar nichts, wenn er sagt: „obgleich die Gegenbewegung vorhanden ist, klingt es doch sehr kahl, wenn man aus der einen vollkommenen, ia mehr als einer vollkommenen Consonanz in eine andere vollkommene tritt, und der verlangten Veränderung Abbruch thut.„ Wenn diese Ursach gelten sollte, so wären aus eben diesem Grund, Num. 18. 19. 20. 21. auch nicht gut, die doch der berühmte Herr Mattheson selbsten als gut anführet; denn es geschiehet ia überall die Fortschreitung aus dem Unisono in die Quinte. Folgbar fällt diese Ursach über den Haufen, ob sie gleich ein w eit und breit berühmter Obervir-

tuos

tuos angegeben. Aus dem Einklange kan man in die kleine Sexte, wie Tab. VII. Num. 25. 26. 27. 28. 29 zu sehen, gehen. Num. 26. soll nicht zum besten, 27 nicht gut und 29 wieder nicht zum besten seyn. Da aber der Herr Verfasser gleich darauf sagt, daß er sich gar kein Gewissen machen würde angeführte Sätze zu gebrauchen, so mache ich mir auch kein Gewissen daraus zu sagen, daß sie alle an und vor sich gut sind. Exempel vom Einklange in die grose Sexte siehe Tab. VIII. Num. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Von den ersten zwey sagt Herr Mattheson daß sie gut, von den drey folgenden daß sie mittelmässig, und von dem letzten, daß es nicht gut sey. Mir aber kommt das letzte Num. 6. recht gut und angenehm vor. Aus dem Unisono in die Octave siehe Num. 7. 8. 9. 10. Num. 7. und 8. hält der Herr Mattheson vor gut, Num. 9. vor nicht zum besten, Num. 10 aber vor übel. Ich glaube sie sind in vielstimmigen Sachen alle wohl erlaubt, in zweystimmigen aber alle nichts werth, indem es armseelig in solchen klingt, wenn man aus dem Unisono in die Octave gehet. Im folgenden Theil ein mehrers von diesem Buche.

## V.

# Ludewig Friederich Hudemanns, I. U. D. Gedanken von den Vorzügen der Oper vor Tragedien und Comedien.

Herr D. Hudemann, ein geschickter Poet unsers Vatterlandes, hat wie bekannt im Jahr 1732. zu Hamburg, im Kisnerischen Verlag, Proben einiger Gedichte und poetischen Uebersetzungen herausgegeben; denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt. Dieser Bericht ist in den Proben seiner Gedichte p. 147, der von ihm verfertigten Oper Constantinus der Grosse vorgesetzt. Meine Schuldigkeit, Krafft welcher ich mich verbunden, alles was vor und wieder die Opern aufgebracht werden kan, in dieser Schrifft hinter einander vorzubringen, hat mich auch diese Gedanken hier einrücken heissen. Die Opern nehmen in der Music einen grossen Platz ein, und es ist also der Mühe werth alles davon den Liebhabern musikalischer Wissenschafften vor Augen zu legen, was so verschiedene vernünftige und gelehrte Männer vor und wieder dieselben geschrieben haben. Man kan nicht besser auf den Grund einer Sache

che

che sehen, als wenn man mit Fleis die Stärke und Schwäche der Gründe und Gegengründe vor und wieder die Wahrheit einer Sache erwäget. Und es ist wahrhafftig einmal Zeit daß auch die Wahrheiten in der Musik so die Oper betreffen nicht mehr so schläfrig von den Gelehrten wie bißhero schon so lange Jahre geschehen, angesehen werden. Es hätte den Poeten schon längst geziemet, sich wieder den Misbrauch der Opern zu setzen, und die unverantwortlichen Fehler in denselben auszumerzen: denn von den Componisten, als die sich selten zugleich auf die Weltweißheit legen, war doch solches nimmermehr zu hoffen. Es scheinet aber die Vorsehung, als die, wie alles, so auch den Wachsthum der Wissenschafften bestimmt; habe die Ausbesserung dieses Faches unserm andern Opitz Herrn Prof. Gottsched aufgehoben, und an ihm in Deutschland eben den Mann erwecket, als Italien an dem Herrn Muratori in diesem Fall gefunden. Wer der Vernunft Platz geben will, kan nicht anders als diesen berühmten Männern Beyfall geben wenn sie sehr vieles an den Opern auszusetzen haben. Wenn man aber die Oper schlechterdings ihrem Wesen nach verwerfen will, so glaube ich, treibe man den Eifer vor die Wahrheit zu weit. Dieser Meinung ist auch hier Herr D. Hudemann. Seine Gedanken lauten von Wort zu Wort also:

Opern sind ausser allem Zweifel eine der grössesten Gemüths-Belustigungen, deren sich unsere Zeiten zu erfreuen haben. Die Erfahrung zeuget, daß sie insgemein denenjenigen klugen Leuten, deren Geschmack und Sitten besonders hochgehalten werden, zu gefallen pflegen, wenn man vom Poeten und Componisten das ihnen gebührende ausgerichtet siehet. Die Ursache des sodann in einer Oper steckenden rührenden Wesens entspringet daraus: daß sie sowol dem Gesicht, (welches der lebhafteste von allen Sinnen ist) als dem Gehör, (dessen Urteil Tullius so stolz und delicat zu seyn schätzet) ein völliges Genügen tuht. Jener Sinn wird nicht allein durch eine* anständige Stell und Gebehrdung der Recitirenden, sondern auch durch die Schönheit der Maschinen, und deren vielfache Veränderung; dieser aber sowol durch den poetisch-edlen Ausdruck, als die denselben stärkenden Melodien, imgleichen durch die wollautenden Stimmen der Singenden gereizet. Da nun diese beyde Sinnen dem Verstande vor den übrigen in seinen Verrichtungen zu statten kommen, und ihm aus dem Inhalt der Opern eine

* Diese Geschicklichkeit nennten die alten Griechen und Römer hypocrisin, und hatten sie in grösserm Grade als wir: so wie wir sie in der hypocrisi, wenn sie im neuern und itzigen Verstande genommen wird, übertreffen.

eine Beschäfftigung entstehet, so kan es nicht fehlen, es muß ihm die von seinen zween vornehmsten Gehülfen verschaffete Erleichterung seiner Bemühungen höchst angenehm seyn.

Diese Gründe, welche durch die Erfahrung bestätiget werden, verhindern mich dem Urteil eines gelehrten und sinnreichen Critici in Leipzig Beyfall zu geben, welcher nicht allein die Opern geringer als unsere Tragische und Comische Schau-Spiele achtet, sondern selbige so gar für das ungereimteste Werck hält, das jemals der menschliche Verstand ersonnen. Diese Worte geben meines Bedünkens eine übel angebrachte Hyperbole dar, die sich durch keine Regeln der Beredsamkeit rechtfertigen lässet: denn sie ist dogmatisch, und deswegen unfigürlich. Es wird mir aber deren Verfasser vermöge der einem jeden zu vergönnenden Freyheit, über zweifelhaffte Dinge seine Meinung zu eröffnen, nicht verübeln, daß ich wol-gesetzte Opern 1) nicht allein als nichts un-

1) Es scheinet als wenn der Herr Verfasser hier seinem Gegner zu viel zumuthet, wenn er meinet, es habe solcher die Oper an und vor sich das ungereimteste Werk genennet, so iemals der menschliche Verstand ersonnen. Da aber solcher die grösten Fehler der Opern erst erzählet, und denn darauf gesagt, es sey das ungereimteste Werk, so ist wohl gewiß, daß er die wohl gesetzten Opern nicht, sondern nur die Fehlerhafften darunter verstehe, und daß er die wohlgesetzten Opern, wie der Herr D. Hudemann, vor nichts ungereimtes

ungereimtes ansehe, sondern denselben selbst vor den heutigen Tragedien nnd Comedien allhie den Preis zuerkenne; und zwar aus nachgesetzten Bewegungs-Gründen:

(1) weil der Character einer Oper weit edeler befunden wird, als derjenige ist, der in einer Comedie herrschet; als in welcher die Personen ordentlicher weise Bürger, und folglich deren Sitten bürgerlich sind. (wiewol sie in derselben öfters auch bäurisch werden, weil man insgemein mehr auf das γελωτοποιεῖν, als das χαριεντίζεσθαι siehet *) In der Oper aber kommen Leute von einer höhern Gattung zum Vorschein, bey denen dergleichen Niedrigkeit nicht angetroffen wird. Der Tragedie scheinet die Oper daher vorzuziehen zu seyn, weil sie der menschlichen Natur, vor jener gemäß ist. Siehet man nicht in der Tragedie meistenteils solche Helden aufgeführet, aus deren Worten man zu schliessen veranlasset werden sollte, daß sie die Gränzen der Menschlichkeit überschritten hätten? da doch aus allen ihren Anschlägen und Handlungen eine solche Ehr-Begierde hervorleuchtet, daß man wegen derfel-

ansehe. Es dient dem geehrten Leser zur Nachricht, daß die Anmerkungen, da Sternchen vorstehen, vom Herrn Hudemann selbsten, die aber, so Zahlen haben von mir abgefasset sind.

* Das erste heißt: ein Gelächter erwecken, das andere angenehm scherzen.

selben allein ihnen das bekannte μανικὸν zuschreiben mögte. Eine übermäßige Ehr-Begierde ist so weit von der Vollkommenheit eines Menschen entfernet, daß mich dieselbe ein schädlicherer Affect zu seyn bedüncket, als eine ausschweiffende Liebe; (welche man in allen Opern bemerket zu haben meinet) weil uns zu dieser selbst die Natur beweget; zu jener aber treibt uns ein heftiger und aus einem tollen Wahn entstehender Zwang, den man sich antuht.

(2) weil der den Comedien gebührende niedrige Ausdruck wolerzogenen Leuten, wo nicht einen Eckel, doch wenigstens sehr oft eine Kaltsinnigkeit verursachet; (wenn man auch das von den Griechen und Römern so hoch-gehaltene ἠθικὸν und ἐνδιάθετον d. i. geziemende Sitten, und wolgetroffene Characters, beybehalten sähe; (welches in unsern Comedien selten geschicht) so wie die in den Tragedien hochtrabende Götter-Sprache (die deswegen den Namen verdienet, weil sie den Witz der meisten Zuschauer übersteiget) dem Verstande ein mühsames Nachdenken würket. Eine gute Oper aber zeiget weder gemeine, noch ungemächliche Schönheiten vor; indem die Musik nicht allein keinen schwülstigen Vortrag leidet, sondern in den Worten eine edele Einfalt, die wol-gesitteten Personen anständig ist, erfodert.

(3) weil in einer Oper überhaupt weit mehr Veränderungen als in Tragedien und Comedien vorfallen: daher nach dem gemeinen

Sprich-

Sprich-Wort: Variatio delectat, jene mehr als diese vergnügen muß. Denn so zeiget sich in der Oper nicht allein bey einer jeden Handlung ein neu-geschmückter Schau-Platz, sondern es machet gleichfalls Poesie und Music die anmuthigsten Abwechselungen: Jene in den Arien und Recitativen, und dem in selbigen steckenden Affect; dieses teils in eben denselben, teils in der Verschiedenheit der schönen Stimmen, Instrumenten, Sing-Arten, Melodien und Tänze: da im Gegenteil in den Tragischen Schau-Spielen keine veränderte Maschinen, und selten Tänze anzutreffen sind; deren Personen aber in einem immerwährenden einförmigen langen Sylben-Maasse fortreden, das in der Länge den Ohren höchst-beschwerlich fällt. Die Comedie hat oft alle diese Mängel; jedoch macht unsere Deutsche Comedie ihre Prosa erträglich.

Hiebey kan ich nicht unerinnert lassen, daß in allen unsern heutigen Comedien billig nur allein die Prosa statt finden muß, weil deren Personen, Stand, Handlungen, und Reden der poetischen Beredsamkeit zu geringe sind; auch überdis die Griechen und Römer (welche wir uns stets in allem was sinnreich heisset, zu Mustern vorstellen) nur aus Noht sich eines metri bedienet haben; damit sie nemlich desto besser die Musik ins Werck richteten. Denn ich halte (ohne meine Muthmassungen jemanden aufzudringen) dafür, daß die Grie-

chen

chen und Römer nicht so sehr von ihren ehmaligen Gebräuchen abgewichen sind, daß sie bey Abstellung der den Zuhörern zuletzt verdrießlich gewordenen Chöre, und Erwählung moralischer Handlungen, zugleich sollten aufgehöret haben die Musik mit den Worten der Recitirenden einstimmen zu lassen, ob sie gleich wol daran getahn hätten; weil nemlich ihrer Poesie ein zur Music so bequehmer rhythmus als unsere Opern haben, fehlete. Allein so waren ihre Gemüther mit eben den sclavischen Vorurteilen, die ihnen eine gar zu grosse Ehr-Furcht vor dem Altertuhm gebahr, beschwehret, mit denen wir uns bis auf diese Stunde, leyder! so starck schleppen. Ich glaube demnach, daß, da bey den Römern (von den Griechen haben wir keine zulängliche Nachrichten) in ihren neuern Comedien, zur Zeit der Action Pfeiffer zur rechten und linken Seiten des Schau-Platzes standen, die bald auf gleichen, bald auf ungleichen, bald auf grob-, bald auf klar-klingenden Pfeiffen * spieleten; selbige (Pfeiffer) auf eine Art, die etwa unserm heutigen Recitativ Accompagnement mag nahe gekommen seyn, ihre Music mit den Worten der Recitirenden, nach der ihnen gegebenen Vorschrifft, vergesellschafftet haben. Zu dieser Meinung hat mich besonders das Fragmen-

* Die groben wurden tibiae Lydiae, die klaren Serranae genannt.

mentum Donati De Comoedia & Tragoedia bewogen. 2)

Es kommen ja auch diese beyde Wissenschafften so wol mit einander überein, daß die zwo scharfurteilende Nationen, deren Geschmack wir so hoch schätzen, kein Bedenken getragen, Singen für Dichten zu setzen. Auch ist eben aus der Aehnlichkeit die sich zwischen der Music und Poesie befindet, das bekannte Lob entstanden, welches die Franzosen einer wolgerahtenen Melodie geben, wenn sie derselben redende Töne beylegen. Denn, kan sie reden, so redet sie sonder Zweifel, vermöge ihrer richtigen Zeit- und Ton-Maasse, poetisch. Demnach, da zu unsern Zeiten keine Comedien musicalisch sind, so sollten sie billig alle prosaisch verfertiget werden. Es ist hiebey auch noch dieses zu bemerken, daß die klugen Griechen und Römer sich in ihren Comedien solcher Ver-

2) An den Gründen die hier der gelehrte Herr Verfasser beybringet, daß die Oper besser als ein gutes Trauer und Lustspiel sey, würde vielleicht ein scharfer Kunstrichter noch verschiedenes auszusetzen finden. Eine Oper kan nicht mehr werden, als ein gutes in Musik gebrachtes Trauer oder Lustspiel, wenn sie auch ohne Fehler ist. Die damit verknüpfte Musik kan sie wohl bey Musikverständigen annehmlicher machen, wenn sie mit den Worten übereinstimmt, schwehrlich aber wird wohl dadurch die Fabel und Ausführung derselben besser, wohl aber schlimmer, wenn ein ungeschickter Componist darüber kommt.

Verse bedienet haben, die wegen ihres langen Maasses fast für keine gebundene Rede anzusehen gewesen, weil sie wol wusten daß es ein Uebelstand sey, die Poesie zu gemeinen Vorstellungen anzuwenden.

Nun werde ich mich bemühen die von dem Herrn P. G. angebrachte Gründe nach der Richtschnur der Vernunft zu prüfen. Um ordentlich zu verfahren, so wird zu untersuchen seyn was demselben (1) am Inhalt der Oper, (2) an der Characterisirung ihrer Personen, (3) an deren Poesie, und der mit selbiger vereinbarten Music, (4) an ihren Maschinen, misfalle.

Am Inhalte findet der Herr P. dieses auszusetzen: Daß er einer Zauberey viel ähnlicher siehet, als der Wahrheit, und daher unnatürlich ist. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß wenn schlechte Versmacher eine Oper aushecken, alsdann nicht selten solche Bezauberungen zum Vorschein kommen, an denen man nicht das geringste Bezaubernde wahrnimmt. Werden aber Zaubereyen von geschickten Meistern in eine Oper gebracht, so schaffen sie ja dem Verstande das ihm sehr beliebte Unerwartete und Wunderbare, das man fictionem κατ' ἐξοχὴν nennen mögte; ob sich zwar noch ein anderes (das keine eigentliche fictionem zum Grunde hat) in den Gedanken, und deren Ausdrucke, findet. Denn was sind Zaubereyen in einer Oper anders, als ausnehmende fictiones

poëticae? es sey nun daß durch Geister, oder Menschen, sich mancherley ausserordentliche Kräfte und Zufälle eräugen. Und hieraus ist nicht weniger die gute Folgerung zu ziehen, daß in der Oper nicht allein Götter (welche nebst den Geistern dem Herrn P. G. in ihr anstößig scheinen) gar wohl zu dulden sind; sondern wenn sie zu rechter Zeit, in gehöriger Ordnung, und ihrem Character gemäß sich darstellen, derselben eine besondere Zierde zuwege bringen. Es ist dem Verstande angenehm auf eine sinnreiche Art betrogen zu werden; und er zürnet nicht, daß man ihm falsche Personen und Dinge vorbildet, wenn sie ihm Gelegenheit geben, etwas wahres durch sie zu erkennen, und sich dabey wegen seiner Einsicht zu ergetzen. Eben aus diesem Grunde gefallen die Fabeln mit welchen die Lateinischen Poeten angefüllet sind, uns itzt noch dermassen, daß wir uns nicht entbrechen können, durch sie, als etwas sehr reizendes, unsere Verse auszuschmücken. Wollte jemand einwenden: Diese Erdichtungen kämen der Wahrheit so nahe, daß sie selbst für dieselbe könnten angesehen werden, so würde er, ohne daß ers meinte, sehr stark dichten. Denn nur eins von dem Götter-Fürsten, dem grossen Jupiter, anzuführen, in dessen Abbildung die grösseste Behutsam- und Wahrscheinlichkeit billig hätte beobachtet werden sollen; wie wunderlich beschreibt man ihn uns! Man lässet ihn oft ohne erhebliche Ursachen donnern und blitzen;

so wie man ihm thörichte Liebe beymisst, und durch ungebührliche Verwandelungen die er mit sich vorgenommen haben soll, seine Hoheit kränket. Dennoch haben die Römer ihre Dichter nicht für aberwitzig gescholten, daß sie ihnen so unglaubliche Beschreibungen von diesem vornehmen Herrn gemacht. Sie nahmen Anlaß aus ihrer Poeten ungereimtem Vortrage zu schliessen, daß sie entweder gar keine Gottheit glauben müsten, oder, wenn sie eine glaubten, es eine solche nach ihren Begriffen wäre, die keinen menschlichen und begränzten Cörper hätte, als den sie billig für eine Quelle unmäßiger und böser Neigungen hielten. * Und also sahen sie in dem Falschen das Wahre; eben auf die Weise, wie unsere bezaubernde und Götterreiche Opern uns dieses durch jenes erblicken lassen. Ich weiß zwar wol, daß oft ein solcher Maschinen-Gott manchem schwachen Opern-Poeten trefflich zu statten kommt, und ihm mehr, als den Zuschauern, dienet; angesehen er demselben den so genannten nodum (eben so glücklich wie der unnatürliche Gott Alexander den Gordischen Knoten) löset, und den abgezielten Verwirrungen (die den Zuschauern verworren genug geschienen) ein erfreuliches Ende machet.

 Allein

* Dieses merken sich unsere unwissende Mahler, wenn sie das höchste Wesen in der Gestalt eines bärtigen Mannes vorzustellen sich kein Bedenken machen: (welches ihnen der vortreffliche Herr Brockes schon vielfältig vorgeworfen hat.)

Allein ich rede nur in Absicht auf rechtschaffene Opern-Verfasser, insonderheit auf unsern noch itzt lebenden Deutschen Quinaut; (denn was brauchts daß ich ihn bey seinem Geschlechts Namen nenne? man verstehet ohnedis genug, wem dieser Titel vor allen übrigen zukomme) als der nicht dieser unnatürlichen Hülfs-Mittel bedarf, sich mit Ehren aus einer Oper heraus zuwickeln; und dessen Götter nie zu unrechter Zeit erscheinen. Nun komme ich auf das Wort: Unnatürlich, welches man dem Inhalt der Oper zum praedicato machet. Durch diese 4. Sylben kan (1) dasjenige bezeichnet werden, was von der gewöhnlichen Art und Ordnung der Natur abweichet, und also selten in derselben vorgehet: (2) kan es dasjenige anzuzeigen dienen, was vermittelst einer die Natur beherrschenden Kraft geschicht, und sonst übernatürlich genannt wird:* kan es das vorstellig machen, was den Gesetzen der Natur e diametro entgegen stehet, und daher von der Vernunft für unwahr und unmöglich erkannt wird.** In den ersten beyden Benennungen gereicht das

* In dem Verstande werden die Götter und Geister in unsern Opern genommen.

** Als z. E. daß ein kleiner Cörper einen geräumigern Ort einnehme als ein grösserer: daß eine Zahl, wenn sie verdoppelt worden, geringer sey, als sie damals gewesen, wie sie noch einfach war: daß etwas zugleich sey und nicht sey etc.

das Unnatürliche der Oper nicht zum Nachteil, wenn es auf eine sinnreiche Art angebracht wird; in dem letztern Verstande aber ist es freylich derselben höchst-unanständig. Hiernächst gibt es auch ein Unnatürliches in Wissenschaften. Dis zeiget sich (1) wenn man etwas als die Ursache eines Dinges angiebt, da es doch keine Ursache desselben ist, (2) wenn man eine Sache nicht nach ihrer innerlichen Beschaffenheit vorstellig machet, und also nicht das nöthige πρέπον * beobachtet. (3) wenn man die Aehnlichkeit die zwischen einem Dinge das ein anderes abzubilden dienen soll, und der abzubildenden Sache selbst, sich befindet, aus den Augen setzet. Und dieses im letzterm Verstande genommene Unnatürliche wird der Oper zugeschrieben. Der Herr P. G. saget: Eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätiget wird. Ferner: Eine Nachahmung die der Natur nicht ähnlich ist, taugt nicht: denn deren ganzer Wehrt entstehet von der Aehnlichkeit. Ich habe nichts wider diese Sätze einzuwenden, finde aber nicht, daß sie den Opern ihren Wehrt benehmen. Diese



* Durch dieses Wort wird angezeiget, was einer Sache zukommt, anständig, oder gemäß ist. Dis πρέπον wird nicht beobachtet, wenn man geringe Sachen groß, grosse klein, freudige klagend, traurige lachend 2c. beschreibet.

sind (so wie Tragedien und Comedien) Gedichte, die gewissen menschlichen Handlungen nachahmen, und durch die eine moralische Lehre bestätiget wird. Nun ist es mir erlaubt allerley Handlungen die im menschlichen Leben vorgehen, und zur Moral dienen können, zu erkiesen; es sey, daß ich durch grosse Helden, (deren manche in Opern, ob zwar nicht in Tragischer Grösse, vorkommen) oder unglückseelige Liebhaber, oder Leute einer andern Gattung, unterrichte. Nur darauf kommt es an, daß ich die geordnete Personen nie ihrem einmal gegebenen Character zuwider handeln lasse. Die Art und Weise sie auftreten und lehren zu lassen, ist nicht weniger willkührlich. Ich kan meine Leute singend, oder spielend, oder tanzend aufführen; (wenn es nur auf eine sinnreiche Art geschiehet) es sey dann daß ihnen Singen, Spielen, und Tanzen dergestalt unnatürlich wäre, daß sie kein Naturell hiezu hätten. Ja, ich tuhe wol, sogar durch leblose Dinge (wenn es auch nur Maschinen wären) wo nicht zu erbauen, doch zu belustigen. Könnte man auch nicht selbst eine jede Belustigung die nicht abgeschmackt und ausschweifend ist, mit Fug für erbaulich halten?

Von der Characterisirung der Opern-Personen (welche den 2ten Punct ausmachet) saget der Hr. P. folgendes: Die Charactere waren teils übel formiret, (dis gehet gute Opern nicht an, und lässt sich nur von schlechten ver-

verstehen, welche ich mich nicht zu verteidigen bemühe) teils immer einerley: nemlich, lauter untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen, verzweifelnde Liebhaber &c. und kurtz vorher: Die Phantastische Roman-Liebe behielte allein Platz. Dieses lässet sich auch nicht wol von guten Opern behaupten, als in denen man selten den Liebes-Affect zur Haupt-Handlung bestimmet; sondern es ist in denselben insgemein hauptsächlich auf eine zu liefernde Schlacht, oder ein zu haltendes Sieges-Fest, oder ein zu schliessendes Bündniß, oder einen Einzug im Triumph angesehen: ob ich zwar nichts tadelhaftes darin finde, wenn man auch die Liebe zum vornehmsten Stücke der Oper wählete. Denn gäbe es auch in einer jeden Oper untreue Seelen, seufzende Buhler, unerbittliche Schönen, verzweifelnde Liebhaber; so wären diese Charactere doch nicht so strafbar, als die Charactere der vom blinden Ehr-Geiz besessenen Helden, und die menschlichen Tohrheiten (darüber man klagen, nicht aber sich freuen sollte) belachenden Splitter-Richter. Ist nicht eine ausschweifende Liebe mehr eine Schwachheit des Verstandes, als ein schändlicher Trieb zu nennen? Wie will man aber eine ungezähmte Ehr-Sucht, die sich, wenn in der Güte nichts zu gewinnen ist, durch Gewalt und die mit selbiger gemeiniglich verbundene Grausamkeit, den Weg zu ihren Unternehmungen bahnet; imgleichen das töhrichte

Freuen über menschliche Tohrheiten, durch eine gesunde Moral entschuldigen? Ferner gibt man den Opern Schuld, daß deren Personen weder Schrecken noch Mitleid erregen. Was den Schrecken betrifft, so wird daran nichts verlohren seyn, wenn selbiger den Opern mangelt: denn wer siehet sich gerne in einen schreckhaften Affect gesetzet? Der Mangel des Mitleides (welches gleichfalls eine kümmerliche Neigung ist) würde nicht minder in der Oper zu verschmerzen seyn, wenn solches beym Anblick unerbittlicher Schönen, untreuer Seelen, seufzender Buhler, verzweifelnder Liebhaber 2c. zu vermeiden stünde. Doch ist dieses etwas sehr vergnügendes, daß sich das Mitleid kurz vor Endigung der Oper verliehret, und in eine Freude verkehret wird, die desto empfindlicher ist, je grösser und bittrer jenes gewesen; da hingegen in Tragedien das Mitleid in eine billige Traurigkeit ausschläget, die durch den Tod mancher unschuldigen Person erwecket wird, und keinen zur Güte geneigten Gemühtern ergetzlich seyn kan. Mir ist zwar nicht unbekannt, was hiewider pflegt vorgeschützt zu werden. Man saget nemlich (1) daß sich selbst eine Lust im Trauren finde, wenn nemlich dieser Affect auf eine sinnreiche Art erwecket wird. Ich antworte: Soll die Art sinnreich heissen, so muß deren Haupt-Eigenschaft das Rührende seyn; und ist es dieses, so empfindet das Herz heftiger, als der Verstand gedenket: folglich ist die

die Betrübniß grösser als die Lust; weil diese den Verstand, jene das Herz trifft. (2) spricht man: Es wären die Personen, welche ihr Leben unschuldiger weise einbüßten, längst vergessen: daher beklage man sie nicht in der Tragischen Action, und wisse gar wol, daß die vor Augen stehende Helden und Heldinnen in der folgenden Nacht nicht in Gräbern, sondern in Betten ruhen würden. Es dienet hierauf zur Antwort: daß es (1) falsch sey, daß längst-Verstorbene, die unschuldig ihr Leben gelassen, nicht mehr beklaget werden, weñ man ihr Gedächtniß erneuert, und den von ihnen gewaltsam erlittenen Tod lebhaft vor Augen gemahlet siehet. Was hätte sonst den vortrefflichen Caniz nach Lesung der der Dido vom Virgil beygelegten pathetischen Abschieds-Rede, in diese Worte auszubrechen bewogen?

Hör ich die Dido dort von Hohn und Undank sprechen,
So mögt ich ihren Schimpf an den Trojanern rächen.

(2) so suchet der Verstand sorgfältig, sich, wo möglich, zu bereden, daß die ihm vorgestellte vermummte Helden die wahren Helden seyn, die sie bezeichnen. Denn, würde nicht die von ihm abgezielte Lust gänzlich verschwinden, wenn er erwöge, daß diese Herren die ihn zum Erstaunen verleiten sollen, nicht ausserordentliche Leute wären, und, ungeachtet ihres Königlichen

Schmuckes, für ihren wöchentlichen Unterhalt zu sorgen hätten?

Sollte man sich nun nicht wundern, daß es noch Leute gebe, die sich schreckhafte und traurige Stunden mit Gelde erkaufen, da sie doch, wenn sie überhaupt auf das menschliche Elend ihre Gedanken richteten, genugsame Gelegenheit bekämen, umsonst, und in ihrer Kammer, zu erzittern, und zu trauren?

Wiewol, ich muthmasse vielleicht nicht übel, wenn ich die Lust, Tragedien beyzuwohnen, als eine Art einer verborgenen Grausamkeit deute, vermöge der sich viele von ihren Affecten beunruhigte Menschen in ihrem Elende trösten, daß schon andere vor ihnen in grosser Menge gewesen, deren das Unglück nicht geschohnet habe, ob sie es gleich nicht verdient gehabt. Doch, ich habe wieder Vermuhten mich gar zu weit von den noch zu beschauenden untreuen Seelen, unerbittlichen Schönen, und verzweifelnden Liebhabern entfernet. Von diesen lautet es: Deren Charactere sind unnatürlich. Sollten aber manche heutige Liebende Zeugnisse ihrer unglücklichen Leidenschaften ablegen dürfen, es würden durch ihre Erzählungen unsere Opern-Charactere mehr als zu wahr und natürlich befunden werden. Gesetzt, es wären auch zu unsern Zeiten keine so zärtlige, untreue und verzweifelnde Seelen, keine Leute die sich als Götter anbehteten; keine Liebhaber die auf den Knie-

en vor ihren Gebiehterinnen lägen; keine Printzen die in Sclaven Gestalt in weit-entlegene Länder zögen, weil sie sich in den Ruf einer Schönheit verliebet; keine Könige die ihre Kronen um eines schönen Weibes halber verliessen; so ist doch hieraus nicht der Schluß zu machen, daß nicht vorzeiten dergleichen gewesen sind. Ich glaube es liessen sich Exempel von allen solchen Personen aus den Geschichten anführen: denn man findet mehr als zu viel Erstaunens-würdige Beyspiele heftiger Liebe, und daraus entspringender seltsamen Begebenheiten. Ja, wenn auch niemals solche Dinge sich zugetragen hätten, so wäre es doch nicht unrecht den Zuhörern zur Lust dergleichen zu erdichten, damit selbige Anlaß nehmen könnten sich vor Königen und Printzen glücklich zu schätzen, daß es ihnen nicht so viel Mühe koste, als diesen hohen Häuptern, eine Schöne ins Garn zu ziehen: für welche Beherzigung allein mit Freuden ein halber Thaler auszugeben wäre. 3.) Uberdis werden den Opern Personen unzüchtige

3.) Es ist wohl keine reine Leidenschafft, da man beherziget, daß man vor Königen und Printzen sich glücklich zu schätzen habe, wenn man mit viel weniger Mühe eine Schöne in sein Garn ziehen könne. Die Schaubühne soll aber die Leidenschafften reinigen, und die Zuhörer zur Tugend angewöhnen, und also ist es nicht erlaubt, den Zuhörern zur Lust dergleichen zu erdichten, wenn dardurch die Tugend Noth leiden kan.

tige Bewegungen zugeschrieben, die eine Weichlichkeit in die Gemühter der Jugend pflanzen, und denen es beyzumessen, daß sie keine männliche Deutsche werden. Ich kan mich glücklich nennen, daß ich dergleichen Bewegungen nie in den Opern bemercket habe, ob ich sie gleich oft zu besuchen pflege; und weiß nicht ob dieses dem Mangel meiner Achtsamkeit zuzuschreiben sey oder ob die Gränzen der Zucht hierin nicht so leicht übertreten werden, als mans gedenken mögte. In Comedien aber habe ich diese Bewegungen oft zu meinen grossen Eckel erblicken müssen, als in denen die ihnen angekleckte Possen sie zu entschuldigen schienen. Es werden auch nicht unsere symbolische Opern-Tänze (dis ist ein Name den ihnen der sinnreiche Em. Thesaurus beyleget) durch Jonische Bewegungen verunstaltet; indem sie durch das in ihnen steckende πάθος mehr einen Ehr-Geiz, als eine unkeusche Liebe unvorsichtigen Zuschauern zu erregen fähig sind.

Itzt schreite ich zum 3ten Punct, nemlich: zur Opern-Poesie, und der mit ihr vereinbarten Music. Diesen beyden Stücken wird insonderheit zugeschrieben, daß die Oper eine Beförderin der Wollust, und Verderberin guter Sitten zu werden pfleget. Denn die Töne werden zärtlich, und die Poesien geil genannt. Die gemeine Opern-Sprache handele von Sternen und Sonnen, von Felsen-Brüsten, von Aetnagleichen Hertzen,

von

von verfluchten Gebuhrts-Stunden um eines scheelen Blickes wegen, von grausamen Donner-Keilen des unerbittlichen Verhängnisses 2c. Zärtliche Töne sind nicht zu verwerfen, weil sie Tugend-liebenden Leuten einen weit schönern Eindruck als harte, rauhe, und übel formirte, machen. Denn in Formirung der Töne ist unstreitig die künstliche Art der natürlichen (im eigentlichsten Verstande genommen) vorzuziehen. Geile Poesien aber sind höchst-sträflich, und erwecken billig rechtschaffenen Gemüthern einen Abscheu Opern zu besuchen, wenn sie durch solche besudelt worden: denn sie können die Oper gar wol zu einer Beförderin der Wollust, und Verderberin guter Sitten machen. Es wird aber unerweislich seyn daß ordentlicher weise in Opern dergleichen poetische Unfläterey-en vorkommen. Wenn die Music mit garstigen Worten verbunden ist so entstehet unwiedersprechlich eine gedoppelte Reitzung zu lasterhaften Neigungen; ob ich zwar sonst der gewissen Meinung bin, daß die Music, an sich selbst betrachtet, mehr die unordentlichen sinnlichen Liste dämpfe, als anfeure: ungeachtet sie der Misbrauch täglich zum Werkzeuge der Ueppigkeit wählet. Pythagoras (der die Kräfte und die Natur der Music tief einsahe) verordnete daher seinen Schülern, daß sie an jedem Abend, ehe sie sich zur Ruhe begaben, durch die Music sich eine Gemühts-Stille

le zu wege bringen solten. Was aber den gemeinen poetischen Ausdruck von Sternen und Sonnen, von Felsen-Brüsten, Aetna-gleichen Herzen rc. betrifft, so ist derselbe den Opern freylich eben so zierlich, als den Tragedien der Lohensteinische Ambra, Zibeth, Muscus, Zimmet, und dessen verschwendete Tuberosen, Lilien, Jesminen sind; als die vor diesem eine so starke Würckung tahten, daß sie denen die sich zu ihnen wagten, insgemein das Haupt schwächten. Wiewol, die Sternen, Sonnen, Felsen-Brüste, Aetna-Herzen sind nunmehr aus den Opern, eben wie itzt erwehnte wolriechende Sachen aus den Tragedien getilget. Daher ich nicht unbillig glaube, es werde auch ein mittelmässiger Poet sich heute zu Tage mehr Ehre daraus machen, einen Felsen mit dem andern, und den Aetna mit dem Vesuvius, als diese leblose Geschöpffe mit vernünftigen lebenden Creaturen zu vergleichen. Ferner nennet man die Vereinbarung der Music mit den Worten der Redenden, seltsam: Denn diese sprechen nicht mehr wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüths-Bewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, es erfodert: sondern sie dehnen, erheben, und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines andern rc. Es verhält sich freylich also, daß die klingenden Gaben der Opern-Personen nicht willkührlich, sondern nach der Vorschrifft

des Componisten ausgelassen werden; so wie in Tragedien und Comedien das gesprochen wird, was der Poet den Recitirenden in den Mund leget; und beydes ist gleich unnatürlich; warum wird aber das unnatürliche Singen den Operisten, nicht aber das unnatürliche Reden der Tragedien-Helden und Comedien-Bürgern misgedeutet? An sich selbst kan das Singen der menschlichen Kehle nicht unnatürlich seyn. Es ist nach meinen Gedanken das Singen ihr eben so natürlich, als der Zunge das Reden: welches teils daraus abzunehmen, daß ein hefftiger Affect derselben stets ein Geschrey auspresset, welches auch ein Gesang (ob zwar im geringsten Grad) ist; teils, daß ein jeder Mensch einen angegebenen Ton ohne Mühe, und augenblicklich, zu treffen vermag: welche beyde Gründe die Natürlichkeit des Singens sattsam erweise. Ungewöhnlich aber ist es allerdings im menschlichen Leben, Unterhandlungen mit einander im Singen zu pflegen: doch, daher ist zu folgern, daß es abentheurlich in der Oper seyn müsse. Was wegen vieler sich eräugenden Schwierigkeiten nicht ordentlicher weise vorgehen kan, wird dadurch nicht unanständig wenn es zu gewissen Zeiten geschiehet. So ist es mit der Vocal-Music beschaffen. Wäre es eine leichte Sache sich in Versen zu erklären, und sie noch dazu singend, vermöge einer geschickten Melodie, herauszubringen; ich zweifele nicht, die galante

Welt

Welt würde sich dieses Mittels schon längst bedienet haben, (sollte es nur auch in Liebes-Begebenheiten zugebrauchen seyn) um sich dadurch von dem unwissenden Pöbel zu unterscheiden. Derowegen ist es zwar zu unsern Zeiten was seltenes durch eine mit der Poesie verknüpfte Music einen Affect einzuprägen, (doch fehlts in grossen Städten an dergleichen Exempeln nicht) aber nichts seltsames (wenn dieses Wort das bey nahe ausdrücken soll was abenteuerlich genannt wird) Hiernächst schreibt der Herr P. G.: *Man lachet, weinet, hustet und schnupfet nach Noten: man schilt und klaget nach dem Tacte: und wenn man sich aus Verzweifelung das Leben nimmt, so verschiebet mans so lange, bis man seine Triller ausgeschlagen hat.* Ich antworte: In so ferne man der Poesie ein Lachen und Weinen zuschreiben kan, ist es auch von der Music zu behaupten: denn man kan mit Recht die Töne der Music eine Herzrührende Rede heissen; auch von ihr metaphorisch sagen: daß sie lache, weine, schelte, klage.

Nun, diesem Lachen, Weinen, Schelten und Klagen wird seine gewisse Zeit-Maasse (oder Tact) in den Opern zugeteilet, so wie in gleichen Fällen die hüpfenden Füsse in der Tragedie das Ziel nicht überschreiten, das ihnen der Poet abgemessen hat: und daran ist sehr klüglich gehandelt. Wie sehr wäre es zu wün-

schen daß diese Leidenschaften im gemeinen Leben so wol gemäßiget wären, daß sie nicht allein in der besten Ordnung sich äusserten, sondern auch nur eine gewisse Zeit daureten; da sie leyder; durch ein allzu langes Anhalten oft zu einer Raserey und Verzweifelung werden. In diesen Fällen halte ichs demnach für nützlicher, zu zeigen, nicht, wie die menschliche Natur in ihrer innerlichen Beschaffenheit ist, sondern wie sie bey ihrem verderbten Zustande billig seyn sollte. Daß aber nach Noten gehustet und geschnupfet werde, ist daher unglaublich, weil man allein nach Maßgebung der Natur, bald niedrig und schwach, bald hoch und starck so hustet, als schnupfet. Demnach kan der Componist hierin keine Gesetze geben; auch nicht (wenn er gleich ein recht guter Natur-Kündiger wäre) diese nasse Würkungen vorhersehen, um etwa ihrentwegen Pausen zu verordnen. Die zuweilen in der Oper vorfallende Entleibung aber wird mit Recht deswegen so lange verschoben, bis der letzte Triller den musicalischen Töne-Trupp schliesset, weil die Oper darin eine Nachahmerin der Tragedie geworden; als in welcher dergleichen gewaltsame Vorfälle ebenfalls so lange ausgestellt werdē, bis die Helden ihre fremde Sprach-Formeln völlig ausgeschüttet haben. Es scheinet nicht minder von dem Herrn P. G. dem Poeten verübelt zu werden, wenn er seine Poesie dem Componisten zu gefallen hin und wieder

veräudert. Ich halte aber dieses für nohtwendig, weil eine ungebundene Freyheit in Versen, wenn auch die Vernunft sie zuweilen billigen möchte, manchen rechtschaffenen Componisten schöne Melodien unmöglich machet. Ich habe mich nicht wenig gewundert, wie mich unser berühmter Herr Mattheson belehret, wie viel bey einer Arie zu beobachten sey, die man zur Music bequem nennen könne. Es ist demnach ohnstreitig, daß die Poesie der Music hülfliche Handreichung tuhn muß, woferne der Lust der Zuschauer nichts gebrechen, und die Music nach Wunsch gerathen soll. 4)

Nun ist noch der letzte Punct, der die Opern-Maschinen trifft, zu erörtern übrig. Es heisst: **Die Einigkeit des Orts und der Zeit wird aus den Augen gesetzt. Ferner: Die Schau-Bühne muß sich zum wenigsten in jeder Handlung ändern, bald einen güldenen Pallast, bald eine wilde See, bald Felsen und wüste Klippen, bald einen Garten, bald eine bezauberte Gegend vorstellen.**

4.) Ein Componist der seine Kunst recht versteht, muß alle Worte und Gedanken des Poeten ohne Unterscheid wohl in die Musik zu bringen wissen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß er solches noch besser thun könne, wenn sich der Poet in verschiedenen Stücken öffters nach seinen Absichten richtet. Es muß aber dieses allzeit auf eine solche Art geschehen, daß der Hauptsache dardurch kein Eintrag geschiehet, welches am glücklichsten vor sich gehet, wenn der Componist auch die Regeln der Poesie, und der Poet die Regeln der Musik versiehet.

stellen. Hier fragt sich nun, ob die häufige Veränderung der Maschinen (welche die Einigkeit der Zeit und des Orts aufhebet,) ungereimt, und folglich unerlaubt sey? Der Herr P. G. bejahet solches, ich aber verneine es, und zwar aus diesem Grunde: weil es dem menschlichen Verstande eben so wahrscheinlich ist, einen bretternen Boden und gemahlte Wände für das Pflaster einer Gasse, und Häuser, wie auch einen See-Hafen anzusehen; (dis Gesetz wird ihm in Tragedien und Comedien auferleget) als es ihm wahrscheinlich ist, im Opern-Hause bald einen Garten, bald eine Vestung, bald einen Königlichen Pallast, bald ein Zimmer, bald Klippen, bald ein Meer zu erblicken. Denn die erste Maschine durch die man ihn betrieget, setzt ihn in den Stand, mehrere nicht allein zu leiden, sondern so gar zu wünschen, weil sie seinen Augen zur Weide dienen. Mit der Einigkeit der Zeit, die oft eine gefärbte Nacht und eine hölzerne Morgen-Röhte aufhebet, darf mans meinem Bedünken nach auch so genau nicht nehmen, weil der Verstand auf dergleichen Kleinigkeiten nicht achtet, wenn nur das übrige ihm einen guten Eindruck verursachet. Denn er weiß mitten unter seinen Ergetzlichkeiten gar wol, daß ihn nichts als Erdichtetes rühret, wie sehr er sich auch bestrebet es für lauter Wahres zu halten. Daher lässet er auch den plötzlichen Zeit-Wechsel zu,

ob er ihm gleich, wenn er genau urteilete, ungereimt scheinen würde. 5)

In zween Sätzen stimme ich aber dem Herrn P. G. völlig bey, und erkenne an unsern Opern als etwas zu tadelndes (1) daß man sich kein Bedenken macht, deren Poesie an verschiedenen Orten Italiänische Arien einzumischen, welches freylich nichts artiges ist, wenn auch ein Italjänischer Text noch so bequem zur Music wäre. 6) (2) Daß man in unsere

5.) Weil wir nun in solchen Zeiten leben, da man sehr genau urtheilt, und also die Aufhebung der Einigkeit der Zeit in der Oper ungereimt scheint, so soll man solches in derselben allerdings verbessern. Man kan doch noch Maschinen anbringen, ohne die Einigkeit der Zeit dadurch aufzuheben.

6.) Es ist gewiß ein böses Vorurtheil, daß man sich immer eingebildet, die Italienische weibische Sprache sey besser zur Musik geschickt, als die Männliche Deutsche. Die vielen selbst lautenden Buchstaben in solcher sollen die Ursach seyn: Aber eben die vielen selbstlautenden Buchstaben geben zu vielen Erdrückungen, Auslassungen, und undeutlicher Aussprache derselben Anlaß. Haben denn nicht die Deutschen eben fünf selbstlautende Buchstaben wie die Italiener? Oder können vielleicht die Italiener ihre Worte besser aussprechen, als die Deutschen? Keinesweges. Eine niedliche Aussprache deutscher Worte ist mir noch allzeit wohlklingender vorgekommen, als das Zwitschern der Italiener. In der deutschen Sprache kommen sonderlich die Sylben, La, ma, na, Le, me, ne, Li, mi, ni, u. s. f. nebst andern wohlklingenden Sylben vor. Fallen denn diese nicht besser ins Gehöre, als der Italiener ihr tschà, tsche, tschi, tscho, tschu, und dscha. dsche, dschi, dscho, dschu? Es gehört unter die verbannten deut-

rer Opern-Music nicht mehr auf eine edele und rührende Einfalt, als auf die unförmlichen Italiänischen Ausschweiffungen in der Melodie, hält, und durch häufige Ton-Künsteleyen den Text so unverständlich machet, daß man eines Buches bedarf um den Wort-Sinn zu fassen. Denn hiedurch wird der Verstand (wenn er auch abstract im höchsten Grad wäre) gar zu deutlich überzeuget, daß das von den gegen-über stehenden Königen und Fürsten Vorgebrachte aus einem fremden Gehirne geflossen. Zu geschweigen daß der im Verborgenen stehende so genannte Souffleur bey weitem nicht so geheim mit seinen Eingebungen verfähret, als der die Delphische Pythias ehedem belehrende Polter-Geist.

Schließlich wird von den angeführten Zeugnissen einiger scharfsichtigen Franzosen noch etwas weniges zu behandeln übrig seyn. Zum voraus aber muß ich dieses erinnern, daß zween unter ihnen, nemlich S. Evremont und des Callières sich zu weilen in paradoxen Gedanken eine Ehre suchen; um nemlich ihre



schen Thorheiten, daß man nun auch dieses Vorurtheil, so wir von den Ausländern gehabt, allmählich ableget. Ich kenne einen braven deutschen Sanger, der sich nicht mehr nöthigen läßt, Italienisch zu singen, ohngeacht er es so gut als ein gebohrner Italiener versteht, und wenn man ihn um die Ursache fragt, so spricht er: Ich habe bey der jetzigen Trefflichkeit meiner Muttersprache nicht nöthig, eine fremde und schlechtere zu erwählen. Von diesem Sinn sollten alle deutsche Patrioten seyn.

Kräffte etwas mit falschen Farben auf eine eindringende Art abzubilden, zu erkennen zu geben. Sprächen sie aber auch nebst dem Bruyêre, Boileau und Racine aufrichtig, und so wie sie im Herzen gedächten, so scheinen ihre Zeugnisse mir dennoch sehr unvermögend, da sie nicht durch wahre Gründe bestärcket werden. Es wird überdis einem Franzosen, wenn er auch einer der gescheutesten wäre, fast nicht möglich seyn, nach der Vernunft von dem rechten Opern-Wesen ein Urteil zu fällen. Denn diese Nation ist so kühne, daß sie sich für die vollkommenste von allen Nationen schätzet, und muhtmasset daher, daß, da der Parisische Schau-Platz einen Eckel erwecken kan, alle übrigen die in der Welt sind, denselben nohtwendig erwecken müssen. Ein Ausländischer aber, der ohne Vorurteile die Französische Opern untersuchet, entdecket bald in Gegen-Haltung derselben mit den Opern anderer Nationen, was diesen oder jenen fehlet. Hätte nun der ehrliche Bruyêre die Gabe von allen Opern recht zu urteilen gehabt, so würde er nicht die allgemeine, sondern die besondere Französische Opern-einrichtung als die Ursache seines verspührten Eckels und Verdrusses, angesehen haben.

Ich, als ein Deutscher, kan hievon mit besserm Grunde richten, weil ich zur Zeit meines Aufenthaltes in Paris bey einmaliger Besuchung einer Oper eben solchen Eckel empfun-

den habe; der mich auch stets abgehalten, zum zweyten male einer beyzuwohnen: welche Anzeige sich dem ersten Ansehen nach schlecht mit meiner Opern-Liebe reimet. Das mir in derselben Beschwehrliche bestand in folgendem. Auf dem Theatre mißfielen mir sowol die schlechte Discant- als Tenor-Stimmen; imgleichen die sonderbare Französische Sing-Art; von der ich einige Eigenschaften erzählen will. Durch sie geschiehet es, daß (1) eine Stimme bey ihrer Erhöhnng ein gar merkliches Geheul von sich gibt. (2) auf der Schluß-Note einer jeden Clausul selten ein langsamer Triller vergessen wird. (3) keine Veränderung in den musicalischen Manieren vorgenommen wird (weil sie daran sehr arm ist) (4) mitten unter einem stark-erhobenen Gesange manche Stimme oft plötzlich sich so sehr entkräftet, daß man gedenken sollte der singenden Person wäre eine Ohnmacht nahe. (5) keine Vorschläge (in denen der grösseste Reitz eines Gesanges bestehet) das Gehör ergetzen; es sey denn, daß man die aus einem übermäßigem Affecte (der den Singenden oft unvermuhtet ankomt) entstehende tief-gehohlte Seufzer für Französische Vorschläge halten wollte. Im Parterre beunruhigten mich die Stimmen der Zuhörer, als die ohn Unterlaß mit den theatralischen einen Wett-Streit hielten; insonderheit aber alle um mich stehende Füsse, durch die ich deren Besitzer zu meiner grossen Quaal

für Tact-verständige Leute erkennen muste. Ich ward hierauf ungewiß, ob ich mehr auf die Hände-regenden obern, oder auf die Füsse-regenden untern Sänger Acht haben solte; und dieser Zweifel machte mich so verwirrt, daß ich die Oper verließ, ehe sie noch auf die Hälfte gebracht war. Die Franzosen die mein Misvergnügen und das darauf erfolgte Entwischen bemerket, (denn sie geben genau auf die Fremden Acht, ob sie auch bey solchen Gelegenheiten in die ihrer Nation gewöhnlichen Entzückungen gerathen) haben sonder Zweifel grosses Mitleid wegen meines schlechten Geschmacks und der von ihm herrührenden Einfalt bey sich empfunden. Das itzt angezogene kan eine genugsame Idee von den Französischen Opern geben.

Und hiemit will ich den Schluß machen, dabey ich den Herrn P. G ersuche, meiner (vielleicht gar zu starken) Opern-Achtung, und keinen andern Ursachen, diese Schrifft beyzumessen; auch gewiß versichert zu seyn, daß ich eine gebührende Hochachtung für seine Verdienste, und die zur Ehre der deutschen Nation gereichende nützliche Bestrebungen hege. Ist hie und da ein kleiner Scherz eingeflossen, so wird doch derselbe nichts anzügliches in sich fassen. Denn ich bezeuge aufrichtigst, daß ich keinen Trieb Stachel-Reden auszustreuen in mir fühle. Ein Scherz bringt den andern auf; und daß es mir bey Untersuchung des letzten Capitels

pitels der Critischen Dicht-Kunst ergangen. Weil wir auch in einer Zeit leben, in der das Ernsthafte nicht eben die beste Würkung tuht, so wird verhoffentlich unsere scherzhafte Beurteilung der Schau-Spiele mit desto grösserer Aufmerksamkeit gelesen werden.

Wegen meiner Oper finde dir, geneigter Leser, nichts zu sagen nöthig, als nur dieses: Daß sie die erste und einzige sey die ich verfertiget habe, und daher vielleicht ein gelindes Nachsehen verdiene, wenn hie und da etwas mangelhaftes erscheinen sollte. Ferner: Daß man mir die 4. oder 5. Trans-Alpinischen Arien, die ich nach einmal überstandener Arbeit (wie geringe sie auch ist) aus töhrichter Liebe zu den eigenen Hirn-Gebuhrten, (der ich so wie andere schwache Menschen, und vielleicht mehr als viele von ihnen, unterworfen bin) nicht unterdrücket habe, zu gute halte.

## VI.

## Etwas neues unter der Sonnen, oder das Unterirrdische Klippen-Concert in Norwegen, aus glaubwürdigen Urkunden auf Begehren angezeiget, von Mattheson, Hamburg im Brachmonath, 1740. gedruckt bey seel. Thomas von Wierings Erben, im güldnen A. B. C.

Der vorhin berühmte Hr. Mattheson hat seinen Ruhm nicht wenig durch diese, ob zwar kleine, doch ausseror-

dent-

denrlich lesenswurdige Schrifft vergrössert. Ohne ihm würde vielleicht die gelehrte Welt nichts von diesen Norwegischen Wunderwerken erfahren, oder doch nicht richtig bewiesen erfahren haben. Man ist ihm um so vielmehr Danck schuldig, ie mehr er die dermaligen Kleingläubigen Weltweisen dadurch auf einmal bestritten, und derselben vorgetragene Geisterlehre hiemit glücklich auf einmal über den Haufen geworfen, ob solche gleich a priori demonstrirt gewesen.

Es verdienet daher diese grose That Hr. Matthesons nicht weniger Lorbeerzweige, als der unterirrdischen Geister Concert einer Aufmerksamkeit würdig ist. Wir wollen die ganze erstaunliche Geschichte etwas näher betrachten, und hören was Hr. Mattheson vorträgt.

Relata refero. *

Es waren bereits, nach vieler Verhinderung und öffterer Verdrieslichkeit, zwey Alphabete der so genannten Ehrenpforte abgedruckt, als unterm 24. May dieses Jahrs von einem vornehmen Correspondenten in Norwegen,

* Diese Worte setzet man sonst zu Dingen, die man entweder nicht selbst beweissen kan, oder woran noch zu zweifeln ist. Hr. Mattheson aber hat die glaubwürdigen Urkunden beygefüget, und vor seine Person wohl schwerlich daran gezweifelt, wundert mich also, daß er solche Worte, die sonsten Mährgen oder andern verdächtigen Geschichten pflegen vorgesetzet zu werden, auch dieser Geschichte vorsetzen mögen, welche er doch zu dem Ende der Welt vorgeleget, daß man sie glauben soll.

gen, dem Herrn General Bertuch, ein Packet Briefe und Schrifften einlief, deren Inhalt sonst vieleicht bey dem Lebenslaufe dieses Heldenmüthigen Musikantens, in besagtem Werke, gehörigen Ortes Platz gefunden haben würde; nun aber absonderlich gedrukt zu werden, wohl würdig zu seyn scheinet. Der vornehmste Inhalt so thaner eingesandten Nachrichten, bestehet in zweien urkündlichen Zeugnissen glaubwürdiger Männer, und in etlichen darüber von hocherwehntem Herrn General angestellten Betrachtungen und Fragen, wie hier folget.

No. 1.

„Anno 1695. da ich ohngefehr ein viertel „Jahr war in der Lehre gewesen, geschah es, „daß wir vor Weynacht dasjenige probierten, „was in den Feiertagen solte musiciret wer„den. Der Gewohnheit nach, kam alle Wo„che, des Sonnabends, ein Bauer mit Milch „und Butter zu meinem Lehrherrn, Paul „Kröplin, in Bergen, wie der Bauer nun das „Geld für seine Waaren erwartete, stund er „und hörte unsrer Musikprobe fleissig zu. Da sagte mein Lehrherr lachend zu ihn: Du bekömmst heute kein Geld für deine Butter und Milch, denn du hast genug gehört zur Bezalung. Ha, sagte der Bauer, der und der hole mich, höre ich es nicht alle Weihnacht-Abend viel besser, ein klein Stück Weges von meinem Hofe, in den Klippen daselbst. Worauf mein Lehr-

Lehrherr, der Cantor und Organiſt, die damals alle drey bey der Probe zugegen waren, den Bauren auslachten, und ihm antworteten: er mögte wohl was anders hören. Jo, ſagte der Bauer wiederum zu ihnen; wollen die Herren heute Abend hinauf kommen, (es war aber der heilige Abend vor Weihnacht) ſo ſollen ſie überzeuget werden, daß ich die Wahrheit geſaget habe. Da nun der Bauer weg war, und man zu muſiciren aufgehöret hatte, ſaſſen die drey in Verwunderung bey einander und raiſonirten zuſammen über des Bauren Vorgeben, wie ſolches könnte möglich ſeyn. Sie wurden endlich unter ſich eins, daß ſie ſich hinauf an den beſtimmten Ort begeben wollten. Es geſchah. Als nun die Glocke ohngefehr zwölf zu Mitternacht war, kam der Bauer, und deutete uns an, es wäre jetzo Zeit, wenn wir zum Berge kommen wollten. Ich muſte mit gehen, und eine Flaſche Brandtwein tragen: denn es war ſehr kalt. Nachdem wir aber bey einer Viertelſtunde auf dem Berge geſeſſen hatten, wurden der Cantor, der Organiſt und mein Lehrherr, der Stadt Muſikant, überdrüßig, und frugen den Bauren, wie lange ſie alda noch ſitzen ſollten? Er bat, ſie mögten doch nur noch ein wenig Gedult haben.

Bald hernach fieng es im Berge zu klingen an, als ob es nahe bey uns wäre. Erſt

wurde

wurde ein Accord angeschlagen, hernach ein gewisser Ton gegeben, um die Instrumente zu stimmen. Hiernächst folgte das Vorspiel auf einer Orgel, und gleich darauf wurde mit Singestimmen, Zinken, Posaunen, Violinen und andern Instrumenten ordentlich musicirt, ohne daß sich das geringste dabey sehen ließ. Wie wir nun lange zugehöret hatten, entrüstete sich der Organist über diese unsichtbare Musikanten und unterirrdische Virtuosen so sehr, daß er mit diesen Worten heraus fuhr: Ey! seyd ihr von GOtt, so laßt euch sehen; seyd ihr aber vom Teufel, so hört einmahl auf. Flugs wurde es stille; der Organist fiel nieder, als ob er vom Schlage gerühret wäre; der Schaum drang ihm zur Nasen und zum Munde heraus. In solchem Zustande trugen wir ihn hin in des Bauren Haus, deckten ihn im Bette wohl zu; so daß er des Morgens wieder auflebete, oder zu sich selber kam, und wir zusammen nach Bergen eilten, wohin wir auch bey guter Frühzeit gelangeten: Denn der Ort, da wir dieses seltsame Concert gehöret hatten, war nur eine Meile von der Stadt entfernet, und bey Bierchelands Kirche gelegen.

Dieses was ich hier geschrieben habe, ist die lautere Wahrheit, und die (Tab. VIII. Fig. A. stehende) Melodie habe ich selbst in einer Klippe, nahe bey der Stadt Bergen in Norwegen, mit eignen Ohren gehört, auch vor andern

dern fest im Gedächtniß behalten; Urkund meiner Hand

Christiania den 4. Jan.
A. 1740.

Heinrich Meyer.
Stadtmusikant in Christiania bey Aggerhuus, unter dem Gouvernement des Generalen und Commendanten von Bertuch. *

No. 2.

Aus dem Dänischen übersetzt.

„ A. 1696. ist folgendes von mir unterschrieben, erlebet und bemerket worden. In „ der Norwegischen Provinz Bergenhuus an „ der Nordsee, in dem Gebiete von Sundhorlen lieget eine Insel, Storöen genannt, „ woselbst ein sehr gutes Stifft mit vielen schönen Meyerhöfen befindlich ist, welche vor Alters ihre adeliche Freyheiten von den Königen in Norwegen gehabt haben, ja, nach dem „ Bericht der Nordischen Chroniken, hat der „ König Harald Haarfager, oder der schönhaarige, welcher A. 868. die kleinen Nordischen Könige zu paaren getrieben, und das ganze Reich allein beherrschet, in gedachte Insel, Storöen, auf Hörneland, seine Residenz gehabt. Daselbst ist eine Zollstäte, die vormals von

* Der es auch eigenhändig, zur Bekräfftigung unterschrieben hat.

von den Scotländern fleißig besuchet worden, indem sie verschiedene Waaren dahin gebracht, als Leinwand, Zucker, Scottländisch Mehl, Kuchen, Weitzen Brodt, Stein, Kohlen und andere Sachen; wohingegen sie von demselben Ort hinwiederum eine Menge Holz bekommen, und nach Scottland zurück geführet haben.

Auf besagter Insel nun befindet sich ein Hof oder Landgut, Nahmens Bieland, allwo der Zollverwalter seinem Sitz hat, und ich selbst geboren bin; auch in meiner Jugend, samt Geschwister und Dienstboten, die unterirrdischen Creaturen, welche ein sehr kleines und behendes Menschen-Volck, oder Zwerge sind, gesehen und gehöret, anbey ihren Gebrauch mit dem Räuchern ihrer Kinder, bey einem auf gedachtem Hofe stehenden Feuerheerde, zur Nachtszeit, zwischen 11. und 12. Uhr, heimlich beobachtet habe; nachdem vorher die Arbeitsleute ihre Werke und Hofedienste daselbst verrichtet, und sich alle zur Ruhe begeben hatten. Diese Zwerge, oder wie man sie sonst nennen will, setzten sich so dann um das gemachte Feuer herum, auf eben die Art und mit eben der Figur, als unsre Kinder zu thun pflegen; biß sie endlich, nach verrichtetem Räuchern * aufbrachen,

* Herr Hans Eaede, der mühseelige Grönländische Missionarius, gedenket, in seinem ganz neuen, von dieser Sendung geschriebenen Werke, sub Anno 1728. p. 173. einer

chen, und, ohne den geringsten Lerm zu machen, sämtlich davon gingen. Sie thaten keinen Schaden, oder etwas böses; verwahrten vielmehr alle Sachen sehr wohl und sorgfältiglich.

Ihre Kerzen oder Lichtlein sind ganz blau, und brennen überaus helle. Ihre gewöhnliche Wohnung ist sonst in den Bergen, in grossen Steinklufften, unterirrdischen Grotten und an dergleichen Oertern. Ich habe auch, nebst vielen andern Personen, ihre Music gehöret, die aus Mundharffen, Langelög, Geigen, Trompeten und einem besondern Gesange mit menschlichen Stimmen bestund, welcher letztere aber nicht verständlich war; sondern allezeit als ein gelalleter Hirtentanz in die Ohren fiel. Ihr Vieh ist ganz klein, und insgemein braun angestrichen: sie halten sich mit demselben auch offt ausserhalb ihrer Behausung in den Thälern auf; machen sich aber alsofort unsichtbar für uns. Es gibt indessen daherum viele Personen, die in ihren Hölen auf und eingenommen worden sind; wenn dieselbe aber eine Zeit von 4. biß 6. Wochen daselbst gewesen, werden sie deswegen von ienen hinausge-

Art so genannter Unterirrdischer im Norden, die man Ignarsuit nennet, weil sie ganz feurig sind, und dahero nur im Dunkeln gesehen werden können. Er macht sie gerade weg zu Teufeln; womit aber die Sache eben so wenig aus dem Grunde gehoben wird, als mit dem erdichteten Hexen-Kram.

gestossen und weggejaget, weil sie dasjenige nicht thun wollen oder können, was die unterirrdische Geschöpfe von ihnen fordern. Welche nun auf solche Weise hinein und heraus kommen, sind nach der Zeit ganz ausser sich selbst, und ohne Verstand.

Daß obiges mir bekannt, und die lautere Wahrheit sey, bezeuge mit meiner eigenhändigen Unterschrifft. Aggerhuus den 5. Jan. 1740.

C. Barth.

Ihro Königl. Maj. von Dännemark Norwegen bestallter Obrist Wachtmeister von der Infanterie, auch Platzmajor der Vestung Aggerhuus, unter Hrn. General Bertuchs Gouvernement.

* * *

Der Herr General, ein von allem Aberglauben auf das weiteste entferneter, und im Christenthum sehr eifriger, erfahrner, alter Cavalier von 72. Jahren, welcher auch dieses letzte Zeugniß des Herrn Obrist Wachtmeisters Barth, zur grössern Bekräftigung, selbst unterschrieben hat, heget über dieser Sache seine besondere Gedanken, und sagt unter andern so: er wisse noch viele dergleichen Begebenheiten, die in Norwegen vorgefallen sind, und sich bis diese Stunde eräugen, auch so wohl von

Geistlichen Personen, als Kriegsbeamten, die es selbst gehöret haben, und dabey zugegen gewesen, bekräfftiget und übergesandt werden könnten, wenn obige beide Zeugnisse nicht genug seyn sollten. Das sey aber am sonderlichsten, daß die meisten dieser Concerte in der Christnacht von den Leuten, die bey der dasigen felsichten Gegend nahe herum, und gleichsam unter den Klippen wohnen, gehöret werden, woselbst man niemand siehet, und weder Haus, noch Thür, noch Schorstein zu finden ist. Er fügt hinzu: Ich weiß nicht, ob sie dort in Hamburg von den musikalischen Gesängen der Peruvianer, Chilianer, und Mexicaner etwas gehöret oder gesehen haben, welche Mr. Freziers, ein Normann, der in Westindien gewesen ist, mir communicirt hat. Ich erwarte mit ehistem die Norwegischen Stücke, auf der Langelög. *

Voici, mon grand Maitre, fähret der Herr General Bertuch in seinem Briefe fort, deux recits averés de la Musique souterraine en Norwegue, que je vous envoye ci inclus. Tout cela est tres veritable. Vous autres Philosophe examinez ce Prodige; Faites l'imprimer, dites en vos sentimens publiquement. Pourquoi ce Concert se fait il presque toujours à Noel?

* Was dieses eigentlich für ein Instrument sey, weiß ich noch nicht, werde es aber mit ehistem erfahren. Das Wort bedeutet sonst ein Langesspiel. So sind auch die Mundharfen noch zweydeutig.

Noel? ces Musiciens des Montagnes pourquoi ne font ils mal à personne, quand on les laisse en repos, pourquoi se taisent ils & s'evanouissent lorsqu' ils sont observez ou questionnéz? Y-a-t-il de la, Musique dans l'Enfer? je crois, qu'il n'y a là que des hurlemens & du grincement des dents. Vous aurez dans la suite, Monsieur, plusieurs avantures surnaturelles de nos quartiers, desquelles non plus que de celles-ci les habitans du Païs ne se soucient gueres.

Auf Deutsch:

„Da werden Sie, mein groser Meister,
„ in diesem Briefe eingeschlossen finden, zween
„ bestätigte Berichte von der unterirdischen
„ Musik in Norwegen. Alles was darinn ste-
„ het, ist der lautern Wahrheit gemäß. Ihr
„ Herren Weltweisen, untersuchet dieses Wun-
„ der; laßt es drucken, zeiget eure Gedanken
„ öffentlich an. Warum muß dergleichen Con-
„ cert fast allemal auf Weinacht gehalten wer-
„ den? Warum thun diese Bergmusikanten
„ niemand was zu wider, der sie mit Frieden
„ läßt? Warum schweigen sie still, wenn man
„ sie fragt? Warum verschwinden sie, wenn
„ man ihrer gewahr wird? Giebt es in der
„ Hölle auch Musik? Ich meine, es wäre da
„ nichts anders, als Heulen und Zähnklappen.
„ Mit der Zeit sollen sie, mein Herr, noch ver-
„ schiedene übernatürliche Begebenheiten aus
„ hiesiger Gegend mehr bekommen, um welche

 sich

„, sich die Einwohner des Landes eben so wenig,
„, als um die oberzehlten, bekümmern.„ So
weit der Herr General Bertuch. Ein gewisser Freund schrieb hierüber so: Dans le Siecle où nous sommes, de telles choses se rangent parmi les contes de Fées. Ich weiß nicht obs angehet. Wenn die heutige schaumgelehrte Welt tausend Sachen in der Physik und Methaphysik nicht begreifen kan, gleichwohl aber gerne dabey für ein kluges Orakel angesehen werden will: so springet bald einer daher, und treibt sein nüchternes Gespötte damit, oder es tritt auch ein andrer auf der alles zusammen, ohne Untersuchung und Gnade, in die unterste Hölle wirft. Das ist so die liebe Mode. Ich bewundere hiebey, daß es Leute giebt, die sich um die Einwohner des Monden bekümmern; da es doch auf unsrer eignen Kugel Geschöpfe gibt, deren Natur und Eigenschaften wir fast gar nicht kennen. Ehe man nun genauere Umstände, von dieser von 40. Jahren schon gemachten, uns aber alhier unbekannt gewesenen Entdeckung erhält, was nemlich z. E. die Sänger in den Klippen für Stimmen gehabt? ob sie gar keine Worte dabey ausgesprochen, oder alles unverständlich gewesen? Was sie von denjenigen fordern, die in ihre Wohnungen gekommen sind? ob diese nie wieder ihren Verstand erlanget haben? rc. läßt sich von der angeführten Wundermusik schwerlich ein gesundes Urtheil fällen: Zumal sich so leicht niemand

mand vor den spötterischen Aeffereyen des Tausendkünstlers, der sich auch mit seinen Anhängern, auf GOttes Zulassung, in einen Engel des Lichts zu verstellen pfleget, sattsam in Acht nehmen mag. Singen kan er; aber übel, als ein verworffner Choralist, wie in der Ehrenpforte pp. 67. 87. 185. zu lesen seyn wird. Diese Ehrenpforte, worin der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler, 2c. Leben, Werke und Verdienste erscheinen sollen, wird nun mit GOttes Hülfe ehistens ans Licht treten, und nicht nur auserlesene Nachrichten, sondern auch nützliche Lehren enthalten. Welches man hiemit vorläuffig hat anzeigen wollen.

* * *

Ist es erlaubt daß ich meine Gedanken über dieses vorgegebene Concert freymüthig entdecken darf, so muß ich gestehen, daß mir solches als ein artig ausgesonnenes Mährgen vorkömmt. Die Unterschrifft zweyer Männer, die die unterirrdischen Creaturen glauben gesehen, und solche musiciren gehört zu haben, und solches als wahr ausgeben, machen die Sache noch nicht wahr. Es ist bekannt, wie leicht man sich im Urtheilen betrügen kan, wenn ungewöhnliche Dinge in unsere Sinnen fallen. Es ist bedenklich, daß der Stadtmusikant zu Christiania Heinrich Meyer erst 45. Jahr hernach eine so wichtige Geschichte als wahr betheuren will. Eine wahre Geschichte wird zwar in den folgenden Zeiten nicht falsch; Aber

hier läßt sich muthmassen, daß der Zeuge der Geschichte sich desto eher im urtheilen betrügen können, weil er als ein Lehriunge, und also als ein sehr iunger Mensch dabey gewesen ist. Noch mehr bedenklich ist es, daß solches allzeit alle Weynacht Abend geschehen soll, als um welche Zeit tausend Possen nach gemeiner Leute Glauben und Sage geschehen sollen, wovon man doch gewiß weiß, daß es nicht anders als der gröste Aberglauben sey. Auch weiß man ia nicht einmal die würkliche Zeit des Jahrs da Christus gebohren worden, und die Gelehrten sind in ihren Meinungen sehr weit unterschieden, welches verständige Leute von dem Aberglauben der Gemeinen noch zum Ueberfluß bestärket. Die zwölfte Stunde um Mitternacht ist eben die rechte abergläubische Stunde, die dem gemeinen Mann statt eines halben Beweisses dienet, wenn man sagt, daß es darinn geschehen sey, bey Klügern aber die Sache desto verdächtiger machet. Es scheinet ein Wiederspruch zu seyn, wenn man vorgibt, daß Geister in den Klippen auf der Orgel, Zinken, Posaunen sollten gespielet haben. Die zu unsern Zeiten unumstößlich bewiesene Lehre von den einfachen Dingen, worunter die Geister auch gehören, hebet alle dergleichen Dinge auf. Es kan seyn, daß man verschiedene Töne gehöret, es müssen deswegen die unterirrdischen Geister nicht gewesen seyn. Die Lufft die an den Ritzen der Steinfelsen hinfährt und und sich bricht

zumal

zumal in einer Höle, kan auch klingen. Es kan auch seyn, daß der Bauer dergleichen Töne nur alle Weynachten gehöret, weil er nur alle Weynachten aus Aberglauben auf solche Achtung gegeben und deswegen näher hinzu gegangen.

Es kan seyn, daß der Wind in die Höle erstlich etwas schwach, hernach stärker und endlich eine geraume Zeit hefftig gegangen, woraus die sich übereilende Einbildungskrafft der Zuhörer einen angeschlagenen Accord, ein Vorspiel und dann eine Musik kan gemacht haben. Es ist auch gar wohl möglich, daß die Töne eine würkliche Harmonie und Melodie unter einander können gehabt haben, nachdem der Wind bald von dieser, bald auf einer andern Seite hinein gefahren, und die Lufft in den verschiedenen Löchern und Hölungen der Steinklippen in eine zitternde Bewegung gesetzet, welches ein ieder der die Zeugung der Tone verstehet, als möglich begreift.

Es ist auch möglich, daß alles dieses Vorgeben eine Erfindung eines lustigen Kopfes ist, um nur zu hören, was die Welt darüber sagen wird. Doch will ich nicht glauben, daß der Herr General Bertuch, vor dem ich alle geziemende Hochachtung trage, dergleichen Dinge im Scherz wird an Hr. Mattheson überschicket haben. Ein solcher Mann verdient allen Glauben. Doch ist nicht abzusehen, wie durch dessen Unterschrifft die Sache bekräfftiget werde, indem ia der Herr General Bertuch nicht vor

45. Jahren selbst dabey gewesen ist, und also nichts weiter beweiset, als daß er es auch glaube, was ihm der Stadtmusikant Heinrich Meyer vorgesagt, als auf welchem einzigen Zeugen die Sache beruhet.

Es kan endlich auch seyn, daß die Töne sich nicht mehr haben hören lassen, da der Organist geruffen, ob sie von GOtt oder dem Teufel wären, weil vielleicht eben zu der Zeit der Wind sich geleget. Der Organist kan auch wie vom Schlage gerührt nieder gefallen seyn, weil er bey der grossen Kälte vermuthlich zu viel Brandewein getrunken, und also von innen seinen Körper stark erhitzet, auf welchen hernach von aussen die Kälte heftig gefallen, und also die wieder einander streitende Hitze und Kälte leicht dergleichen Zufall haben erregen können. Ich vor meine Person glaube, daß es ein Misverstand und Uebereilung im urtheilen sey, und wenn anders dergleichen in den Klippen vorgegangen, daß solches ganz natürlich und ordentlich nach dem Lauf der Natur geschehen. Wenn man auserordentliche Begebenheiten die man nicht begreifen kan, aus solcher Ursache so gleich verwerfen will, so ist es allerdings eine grose Thorheit, in welcher man wieder die Vernunftlehre den unverständigen Leuten nachahmet, welche in dergleichen Dingen im urtheilen flugs zu fallen und voraus setzen, daß wovon sie sich keine Begriffe machen können, andere davon auch keine haben, oder die Sache nicht

nicht wahr sey. Mir wird man hoffentlich dergleichen groben Fehler nicht zumuthen. Wenn ich aber sage, daß diese Geschicht, wie sie Heinrich Meyer vorträgt, unglaublich ja fast unmöglich sey, so setze ich die demonstrirte Lehre von den einfachen Dingen als wahr voraus, wovon ein ieder gewiß seyn kan, wenn er solche einmal begriffen. Wenn man nun den Leuten dergleichen seltsame Dinge weiß machen will, so muß man erst die richtig erwiesenen Grundlehren der Weltweißheit umstossen. Denn wenn gleich hundert Urkunden beygefüget werden, daß in einer gewissen Gegend in Norwegen zweymal zwey allezeit fünf ausmache, so wird es doch kein einziger Rechenmeister in Deutschland glauben, wenn es gleich der Vornehmste solcher Gegend unterschreibet. Vielleicht hat es mit dieser Musik gleiche Beschaffenheit.

Was Num. 2. betrifft, so ist solches noch viel unerhörter als was Num. 1. vorgetragen worden. Es soll unterirrdische kleine Menschen geben, die Nachts zwischen 11. und 12. zu den Oberirrdischen heimlich kommen, und sich um den Feuerheerd herum setzen und räuchern. Es soll allerhand Musikanten unter ihnen, auch Geigenmacher und andere Künstler geben! Sie sollen auch ein kleines braun angestrichenes Vieh haben! Ey was vor neue Dinge! Vielleicht hat der Hr. Obristwachtmeister Barth in seiner Jugend vor einem halben Jahrhundert

würk-

würklich was gesehen, welches er vor unterirrdische Geister gehalten, und vielleicht ist das übrige nur vom hören sagen. Vielleicht ist bey einer genauen Untersuchung alles ganz anders. Wo ich wüste, daß diese unterirrdische Musikanten noch zu Vieland musicirten, ich wollte gerne, um sie selbst zu hören, dahin reisen. Vielleicht aber möchte es mir auch hier so gehen, wie es mir schon offt gegangen, wenn ich dergleichen Dinge untersuchet, da es aber allzeit entweder auf einen Betrug, oder einen Aberglauben, oder ein Mißverständnis, oder eine Uebereilung im urtheilen, mit einem Wort auf nichts hinaus gelaufen. Vermuthlich sind auch alle dergleichen vorgegebene auserordentliche Begebenheiten von dieser Beschaffenheit. Ich habe einen erbarn Mann aus Christiania dieser Sache wegen an der Ostermesse 1741. gefraget, welcher aber nichts davon gewust, sondern, wie ich darüber gelachet, und hinzu gefüget, daß der Aberglauben um selbige Gegend noch groß sey. Der Herr General Bertuch könnte als ein groser Freund der Wissenschafften und Gelehrten, solchen keinen grössern Gefallen erzeigen, als wenn er dergleichen Dinge von geschickten Gelehrten auf das sorgfältigste untersuchen liese, und der ganzen gelehrten Welt zur Beurtheilung vor Augen legte. Ich vor meine Person kan diese vorgegebene unterirrdische Musik zur Zeit noch nicht als wahr glauben, doch will ich sie auch nicht schlechter-

dings

dings verwerfen, sondern lieber den Mittelweg gehen, und die Sache derweil dahin gestellt seyn lassen. Man fällt von einem äuserſten auf das andere, wenn man dergleichen Dinge entweder schlechterdings verwirft, oder schlechterdings behauptet, ohne in beyden Fällen genugsame Gründe vorzubringen. Die Mittelstrasse ist in solchem Zustand das beste; nach dem alten Sprichwort: Medium tenuere beati.

## VII.

## Musikalische Neuigkeiten.

### Halberstadt.

Der Herr Conrector und Bibliothec. Venzky zu Halberstadt hat die gute Eigenschafft an sich, daß er zur Erweiterung der Wissenschafften das seinige bestmöglich beyzutragen suchet. Er hat einen artigen Einfall von einem Jubelfeste der Musikverständigen, wegen der Figuralmusik an mich übersendet, welchen ich, als was neues, hier den Liebhabern der musikalischen Litteratur habe bekannt machen wollen.

Ge. Venzky.

### Schreiben an M. Mizler von einem Jubelfeste der Musikverständigen, wegen der Figuralmusik.

P. P.

Ich las ohnlängst in dem 21. Theile der Actorum ecclesiasticorum, welche der Hochwürdi-

würdige Hr. Hofprediger in Waymar, Bartholomäi, mit grossem Beyfal heraus giebt, auf der 472. u. f. Blatseite, diese Nachricht. „Eins, dessen Erfindung man in die Mitte des „15. Seculi, und sonderlich in das Jahr 1440. „zu setzen pfleget, ist der Figuralgesang, den „ein gewisser Engelländer, Namens Dunstaphus um dasselbe sol in solche Ordnung gebracht haben, das man von derselben Zeit angefangen, Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Discant „in einer lieblichen Harmonie abzusingen. „Wie nun auf solche Art GOtt dem HErrn „zu Ehren, nach der Zeit mancher heiliger „Freudengesang angestimmet worden, also „könnte auch wohl in diesem Jahr ein musikalisches Chor auftreten, und nach 300. Jahren „ein fröhliches Dank- und Jubellied erschallen „lassen.„ Hierbey macht der gelehrte Herr Verfasser die Anmerkung, daß zwar einige von der Meinung abgiengen, und diesen Dunstaphum mit dem Erzbischof zu Canterburg Dunstan verwechselten, der im 10. Jahrhundert gelebet, und in der Musik besondere Erfindungen gehabt hat: Doch halte er es mit dem, was Lundius im 4. B. 4. K. 23. §. p. 747. der Jüdischen Heiligthümer behauptete. Ich schlug sogleich gedachtes Buch nach, und fand, das Lundius daselbst in dem noch, von den Levitischen Instrumenten und Sängern aus Dieterichs absonderlichen Predigten, und zwar aus der

sechs-

sechsten, folgendes anfuhret. Daß das Sin-
„ gen vor Alters dem Lesen fast ähnlicher, als
„ dem Singen gewesen, und man von keinen
„ Intervallis, Modulation und Tact etwas
„ gewust, bis Joh. Damascenus ums Jahr
„ Christi 725. die ersten musikalischen Noten
„ und Regeln erfunden, da man allmählig bes-
„ sere und bessere Melodien bekommen, bis an-
„ no Christi 1300. (sol wohl 1440. heissen,) eben
„ um die Zeit, da die Druckerey erstesmahl zu
„ Maynz, oder, wie andere wollen, zu Straß-
„ burg erfunden, Dunstaphus ein Engellän-
„ der erstanden, welcher dem Figuralgesange
„ erst recht unter Augen gesehen, und ihm auf
„ die Beine geholffen, in dem er darinnen un-
„ terschiedene Stimen nach dem Baß, Tenor,
„ Alt, Discant und Vagant in einander gefü-
„ get, von welcher Zeit an die Figuralmusik imer
„ besser und besser excoliret worden. Auf diese
„ Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und
„ wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr
„ davon gewust, als die Europäer, wäre auch
„ wohl keine andere Musik, als Choral gewesen.„
Diese Worte nun erweckten in mir mancherley
Regungen. Ich freuete mich über diese Nach-
richt: Ich wunderte mich, daß von so vielen
Liebhabern der Musik keiner daran dächte. Es
war mir leid, daß ich dieses erst gegen das Ende
des Jahrs las, und dennoch verspührete ich ei-
nen grossen Trieb, GOtt, und dieser Musik zu
Ehren, einiges und das andere zu befördern.

Denn

Denn alles, was GOtt verherrlichet, und einer Wissenschaft oder Wahrheit, sie sey von welcher Gattung, sie wolle, nützlich seyn kan, das vergnüget, das beschäftiget mich. Ich fassete endlich den Schlus, dieses an Er. Hochwohledelgeb. zu schreiben, um Gelegenheit zu geben, daß wenigstens in Dero Bibliotheck etwas davon vorkomme, die Sache untersucht, und etwa in dem künftigen Jahre eine Feyerlichkeit desfals angestellet werde. Denn da die Buchdrucker in diesem mit vielem Beyfal ihre Freude bezeuget haben: So würde es nicht übel gethan seyn, wenn die Liebhaber und Meister der angenehmen Thonkunst ihnen folgeten. Das Werk der Gelehrten Leute dabey seye, nicht nur einige Gedichte und Betrachtungen desfals zu verfertigen: Sondern auf die Richtigkeit dieser Nachricht, die Zeit, wenn die Kirchenmusik und das Chorsingen eingeführet worden, und die Veränderungen derselben zu untersuchen, die Pflichten, welche die Verfertiger der Cantaten, die Componisten, die Sänger, die Musicanten, die Zuhörer in diesem Stück zu beobachten, anzuzeigen, die Freunde und Feinde der Kirchenmusik nebst beyder Waffen, und derselben rechten Gebrauch, nebst dem Misbrauche, (dahin ich auch rechne, wenn man in den Kirchen zu viel musiciret, daß die Gesänge verdränget und die Gemeine verhindert wird, GOtt mit eigenem Munde zu loben, wie an einigen Orten angemerket habe:) wie auch

die

die Zeit, wenn man angefangen, die Passion abzusingen, anzuführen u. d. g. m. Welches ein schönes Stück und feiner Beytrag zur critischen Historie der Musik überhaupt seyn würde, als welches man durch Dero Bibliotheck gleichfals zu erhalten wünschet. Denn auf solche Weise würden auch die unter den Gelehrten, welche sich eigentlich um musikalische Dinge nicht bekümmern, Dero Bibliotheck anschaffen, lieben, lesen und gebrauchen. Sintemahl sie von einer ausführlichen Historie der Musik, und deren Dinge, die davon abhangen, keinen geringen Vortheil haben würden. Wann ich erfahre, daß Er. Hochwohledelgeb. meinen Wunsch billigen, und zu befördern bereit sind: So werde ich an meinem Theile nicht unterlassen, wenn ich etwas dahin gehöriges finde, solches von Zeit zu Zeit beyzutragen, und ich hoffe, es werden andere mehr, denen das Aufnehmen der schönen Wissenschaften am Herzen liegt, sich dazu bereit finden lassen. Bitte indessen nicht übel zu nehmen, daß ich diese meine ersten und rohen Gedanken so gleich überschicke, und bey der Gelegenheit von dem Jubelfeste der Musikanten auf eine critische Historie der Thonkunst gerathen bin.

### Braunschweig.

Allhier kommen die Opern wieder in Aufnahme, und man hat erst neulich zwey Deutsche und eine Italienische Oper aufgeführet. Die beyden ersten sind schon ehedessen gemacht,

nemlich Justinus und Penelope; die letzte aber ist ganz neu, und der Titul davon lautet also: Demophoonte, Drama per Musica da rappresentarsi sul famosissimo Teatro di Brunsviga, Nella fiera d'Estate. l'anno 1741.

Demophoon in einer Opera vorgestellet, auf dem grossen Braunschweigischen Theatro, In der Sommer-Messe Anno 1741.

La Musica e della Composizione del Sign. Gioanni Verocai, Maestro di Concerto del Serenissimo Duca regnante di Brunsviga e Luneburgo. (Diese Nachricht stehet forne eingedrucket.) Der Director ist jederzeit der Herr Capellmeister Schürman.

## Lobenstein.

Der dasige Hof und Stadtorganist, Hr. Georg Andreas Sorge hat jüngst eine kleine musikalische Schrifft unter folgendem Titel heraus gegeben: Genealogia allegorica intervallorum octavae diatono - chromaticae. Das ist: Geschlecht Register der Intervallen, der Diatonisch Chromatischen Octav in einem verblümten Verstande, nach Anleitung der Klänge, so das grose Waldhorn gibt. Zum Nutzen und angenehmen Vergnügen aller, so wohl theoretisch als practischen Musicorum, wie auch der Orgel und Instrumentmacher, ingleichen aller Liebhaber der Musik entworffen, von Georg Andreas Sorgen, Hochgräfl. Reußplauischen Hof und Stadtorga-

organisten zu Lobenstein. Hof gedruckt bey Johann Ernst Schulzen. Auf Kosten des Auctoris.

Der Herr Verfasser hat allerhand gute Einfälle beygebracht, und seine Gedanken ganz artig allegorisch vorgetragen. Am Ende suchet er einen Verleger zu folgender Schrifft: Theoretisch und practischer Beweis, daß die Septima der Ursprung oder die Mutter aller in der Musik gebräuchlichen Dissonanzen sey.

## Leipzig

Daselbst hat man in den lezten zwey Messen verschiedenes neues zur Musik gehörig gesehen, als:

1. Concert auf die Querflöte mit zwey Violinen Viole und Baß, componirt von Sr. Hochgebohrn dem Hrn. Grafen von Lucchesini und herausgegeben von L. M. Leipz. im Mizlerischen Bücher-Verlag. Der Preis 10. Gr.

Dieses Concert ist sauber und deutlich in Kupfer gestochen, und auch vollkommen richtig nachdem einige Fehler des Kupferstechers verbessert worden. Es sollen auf dieses noch fünf Concerten auf die Querflöte, aber von mir selbsten componirt, folgen.

2. Joh. Pet. Kellners certamen musicum bestehend aus Präludien, Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen wie auch

Menueten, u. d. gl. zwey Seiten fol Arnstadt.

Ich habe diese Sache noch nicht gesehen und kan also nicht davon urtheilen: Andere aber die solche durchgegangen haben, sagen, es wären die grösten Meisterstücke nicht.

3. Zweyte Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt und heraus gegeben von L. M. im Mizlerischen Bücher-Verlag. Der Preis 8. Gr. Die zweyte Auflage wird nächstens zum Vorschein kommen, worinn etliche Kleinigkeiten, die der Kupferstecher übersehen, in den Kupferplatten verbessert worden.

4. Musikalischer Jahrgang auf alle Sonn- und Festtage in 72. Concert-Arien als auch 2. Vocal und Instrumentalstimmen nebst Basso continuo in 4.

Es sind alte abgedroschene Kirchenstücke die vor 80. biß 100. Jahren gedruckt worden, und ist nichts neu als der Titel, welchen der Buchhändler darzu drucken lassen, um diese schon lange liegen gebliebene Kirchensachen unter die Leute zu bringen, die es nicht verstehen.

5. Sammlung verschiedener und auserlesener Oden 3. und letzter Theil auf groß und klein Papier. Halle und Leipz. bey Joh. Fr. Gleditsch.

6. G. Phil. Telemanns vier und zwanzig theils ernsthaffte, theils scherzende Oden, und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen. Hamburg.

Tab. I Tom. II part. III

Fig. 1. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 6.

Fig. 2.

A C D E B

1. 2. 3. 4. 5. 6 7. 8.

Fig. 3.

F H G

5. 8.

Fig. 4

J L K

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 1. 2. 3 4. 5.

C A 64 F E 2-5

Fig. 7.

Fig. 8.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. 2. 3. 4. 5. 6.

Fig. 9.

Wie hoch bist du gestie_gen so tief verfallnes Menschenkind

fig. 1

fig. 2

da Capo.

Hornpipe. fig. 3.

fig. 4

etc.

Tab. III. Tom. II part. III

courante

1 2 3 tr + 4. 5. 6. 7. 8. tr+ 9. 10 11.

fig. 2.

fig. 3.

fig. 4

fig. 5.

Tab. IV. Tom. II. part. III

Fig. 1.

Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 5.

Fig. 6.

Fig. 7

Tab.V. Tom. II. part. III

Fig. 1.

f. 2.

f. 3.

f 4.

f. 5.

Tab. VI. Tom. II part. III

fig. 1

f. 2.

f. 3.

f. 4

f. 5.

f. 6.

fig. 7.

fig. 8

fig. 9.

fig. 10.

Tab. VII Tom. II. part. III

numa 2. 3. 4. 5. 6. 7.

8. 9. 10 11. 12 13 14 15

16 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23.

24 25 26 27 28 29

Tab. VIII Tom. II part. III.

num. 1 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8 9 10

Klippenconcert.

p.

# Lorenz Mizlers
A. M.

# Musikalische Bibliothek

oder

## Gründliche Nachricht

nebst

unpartheyischem Urtheil

von alten und neuen

## Musikalischen Schrifften und Büchern,

Worin alles, was aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als practischen Musik gehöret, nach und nach beygebracht wird.

## Des andern Bandes
Vierter Theil.

mit zwölf Kupfertafeln.

---

Leipzig, im Jahr 1743.

---

Zu finden im Mizlerischen Bücherverlag.

# Innhalt.

# Vorbericht.

Ich lege hiemit den Liebhabern der musikalischen Litteratur sieben Schrifften vor Augen, die wegen der von einer löbl. musikalischen Societät in Deutschland ausgeschriebenen Frage: warum zwey unmittelbar in gerader Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehöre fallen? verfertiget worden sind. Es ist viel gutes in solchen Schrifften enthalten, aber auch verschiedenes, so keinen Beyfall verdienet. Die sämmtliche Mitglieder haben ihre Gedanken darüber eröfnet, und den darauf gesetzten Preis keinem zuerkannt, weil zur Zeit noch niemand diese Frage a priori nach der Schärfe bewiesen. Damit aber ins künftige diese Sache gründlicher untersucht und unumstößlich dargethan werden möchte, so liefert hiemit

die Societät diese an Sie eingelaufene Schrifften mit ihren Anmerkungen, und setzt den Preis deswegen in eben dieser Sache auf das Jahr 1744. nochmals aus. Diejenigen, so was einschicken wollen, werden ersuchet, ihre Gedanken längstens bis zu Ende des Augusts künftigen Jahrs an mich einzusenden, und am Ende der Schrifft einen Spruch zu schreiben, damit man zu seiner Zeit den Verfasser erfahren kan. Vielleicht ist es den Gönnern der Musik und den Musikverständigen um desto angenehmer und leichter diese Sache zu untersuchen, da sie in diesen Schrifften allerhand Gedanken finden, und sich solche zu Nutze machen können. Künftig wird man demienigen, der die Sache am wahrscheinlichsten und am gründlichsten vorgetragen, den Preis zu erkennen, wenn auch gleich die Sache nicht völlig erschöpft worden, und diese sieben Schrifften sollen dabey nicht ausgeschlossen seyn. Die Mitglieder haben nicht vor nöthig erachtet ihre wahre Nahmen unter ihre Anmerkungen zu schreiben, sondern sie haben angenommene Nahmen, welche sie allzeit beybehalten werden, darunter gesetzet. Die Leser werden also gar deutlich unterscheiden

den können, was von einem und demselben Mitglied aufgesetzt worden.

Schlüßlich danken wir im Nahmen der Gesellschafft denienigen vornehmen Gönnern, die bißhero ihre Wohlgewogenheit gegen die Gesellschaft bezeiget, und derselben gute Absichten unterstützet haben, und bitten uns solche ferner aus. Wir werden nicht unterlassen Zeit Lebens uns als nützliche Arbeiter in dem Bau der musikalischen Gelehrsamkeit zu erweisen, und das Gute, so wir erfinden oder verbessern, der gelehrten Welt und den Musikverständigen bekannt zu machen und dadurch die Ehre deutscher Nation auch in dieser Wissenschaft befördern zu helfen. Es scheinet dieses um so viel nöthiger zu seyn, ie mehr bißhero die Musik von den Gelehrten ganz und gar verabsäumet und dadurch in einen finstern Zustand versetzet worden. Jedoch man lernet allmählig einsehen, was vor großen Einfluß die Musik in so gar viele Wissenschafften habe, und wie viel aus der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschafften zur gründlichen Erkenntnis der Musik erfordert werde, und also ein gründlicher Begriff der Lehre von den Tonen den Verstand der Menschen erwei-

tere. Die Vorurtheile, die viele Gelehrte in den vorigen Zeiten von dieser Wissenschafft gehabt, sind schon ziemlich zu Grunde gegangen, und vielleicht bekommen auch diejenigen, die in der Mathematik und Weltweißheit unerfahren sind, und also von der Musik als einer mathematisch-philosophischen Wissenschafft zu urtheilen von Natur unfähig sind, einen bessern Begriff, wenn sie erfahren, daß die Zierde der deutschen Gelehrten, der vortreffliche Leibnitz, in seinem Alter sich erst noch auf die Musik geleget und davon einen Folianten in der Hanöverischen Bibliothek geschrieben hinterlassen. Denn wer gleich von den Stützen aller Wissenschaften, der Mathematik und der Weltweißheit, nichts verstehet, der weiß doch wenigstens so viel, daß der Baron von Leibnitz ein grosser Mathematicus und Philosoph gewesen sey, und eine gute Einsicht fast in alle Wissenschafften gehabt habe. In der Musik aber ist er in seiner Jugend und den männlichen Jahren verabsäumet worden, oder er hat vielmehr nach dem damaligen Vorurtheil sich selbsten in dieser Wissenschafft verkürzet. Ohngeacht er auch einen sehr großen Geist und durchdringenden Verstand gehabt, so hat doch

dieses

dieses Vorurtheil lange bey ihm geher-
schet, welches man aus einem Brief an
den berühmten Wallis in Engelland, ehe-
maligen Doctorn der Gottesgelehrsam-
keit und Lehrern der Geometrie zu Oxfort,
sicher schliesen kan, wenn er in solchem
schreibt, daß er was bessers thun solle als
die alten musikalischen Scribenten der
Griechen herausgeben. Allein im reifern
Alter hat er dieses Vorurtheil abgelegt,
vermuthlich, nachdem er empfunden, wie
viele Einsicht und Anleitung zu verschie-
denen nützlichen Wahrheiten in der Ma-
thematik und Weltweißheit die Musik an
Hand gebe, und was vor ein groses Glied
die Musik an der Kette der Wissenschaff-
ten ausmache. Ja er hat, um sich voll-
kommen zu machen, nicht nur die Musik,
als ein anderer Socrates, in seinen höhern
Jahren begriffen, sondern auch selbsten,
wie gedacht, davon geschrieben, und wäre
zu wünschen, daß mit der Zeit dieses gro-
sen Gelehrten Gedanken von der Musik im
Druck zum Vorschein kämen, wodurch
vielleicht noch vielen hierin blinden Gelehr-
ten die Augen mögten geöfnet werden.
GOtt gebe, daß überhaupt alle Wissen-
schafften, ie mehr und mehr wachsen, die

Vernunft und Weißheit unter denen derselben fähigen Geschöpfen immer weiter fortgepflanzet und dadurch der so viele Menschen unbarmherzig quälende Aberglaube mit den daher entspringenden tollen und ungerechten Leidenschafften zum Nutzen des gemeinen Wesens und aller Menschen eigenen Glückseeligkeit, als eine Pestilenz des menschlichen Geschlechts ausgerottet werden mögen! Leipzig an der Oster-Messe, 1743.

Lorenz Mizler.

## I.

## Sieben Schrifften,

Welche an die Societät der musikalischen Wissenschafften wegen der von derselben ausgeschriebenen Frage:

**Warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen?**

theils von andern eingesendet, theils selbst von den Mitgliedern der musikal. Soc. verfertiget worden.

Zu fernern Nachdenken und mehrerer Erläuterung dieser

**musikalischen Hauptregel**

mit Anmerkungen von den Mitgliedern der musikalischen Societät herausgegeben.

### A.

Auf die Frage: warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in

der

der geraden Bewegung nicht wohl ins Gehör fallen, da doch solches in den Orgeln, da Quinten und Octaven durchgehends in den Mixturen von den Orgelmachern angebracht worden, nicht geschieht? folget zur Antwort: Daß es ohnstreitig einmal vor allemal gewiß, daß zwey auf einander unmittelbar folgende Quinten und Octaven, so lange die Welt gestanden, nicht geklungen, auch in alle Ewigkeit nicht klingen werden, und haben viele Musikgelehrte durch das Bleymaß ihrer sehr grosen Wissenschafften bis auf den tieffsten Abgrund des musikalischen Meeres gesuchet, bis dato aber den Grund desselben nicht finden können, und haben iederzeit mit ienen Philosophis, welche die Ewigkeit ergründen wollen, am Ende gestehen müssen: o magna profunditas. Nichtsdestoweniger, da nun niemand gefunden worden, welcher hat sagen können, warum nun eben die Quinten und Octaven unmittelbar aufeinander folgend, nicht klingen, da doch andere Consonanzien ein ganz Schock nacheinander eine gute Harmonie verursachen: so halte ich davor, nicht unrecht zu thun, wenn ich von der unergründeten Weisheit GOttes, als unsers Obermeisters aller von ihm herstammenden Wissenschafften also urtheile: Wir Menschen sind in dieser Welt erschaffen, nicht als vollkommene, sondern als unvollkommene Menschen. Denn was vollkommen ist, das ist ewig, und das ist die allerhöchste vollkommene Weisheit GOttes. Da uns nun durch diese vollkommene Weisheit auch die Musik eingeflöset worden, so will dieselbe, daß wir unvollkommene Menschen auch in der Musik das vollkommene Wesen,

hingegen aber unsere Unvollkommenheit daraus erkennen sollen. Dannenhero da nur Ein vollkommen Wesen in der Ewigkeit ist, so ist von der ewigen Weisheit GOttes unserm Gehör schon einmahl eingepflanzet, daß, wenn eine einzelne Quinte oder Octave angeschlagen wird, unser Gehör vollkommen damit zufrieden ist, wo aber schon zwey oder mehrere vollkommene Quinten und Octaven ohne mediateur aufeinander folgen, dem Gehör unerträglich fallen, also mit einem Wort: Da in der Gottheit nur ein vollkommen Wesen ist, es diesem vollkommenen Lichte zuwider, wenn in der Musik zwey perfecte Quinten oder Octaven unmittelbar aufeinander folgen.

Daß aber in denen Orgeln die Quinten und Octaven das Gehör auf keine Weise touchiren, rühret daher, weil erstlich die Quinten und Octaven, welche in der Mixtur auf jedem Clavi befindlich sind, wegen Höhe der Pfeifen nicht können penetrirt werden. Vors andere, deckt das viele grobe Pfeifwerk, als auch die Menge so vieler einstimmigen Pfeifen die Quinten und Octaven in der Mixtur zu, daß man nichts als einen Schall der Pfeifen, nicht aber den Ton dieser besagten hohen Quinten und Octaven, als auch der darzu kommenden Tertien in Mixturen hören kan; dahero auch kein verständiger Organist oder Musikmeister, wie sie eigentlich heisen sollten, ein, zwey oder drey einstimmige Register nebst der Mixtur zusammenziehen wird, man würde sonst den Uebelklang der Quinten und Octaven wegen Mangel der unterstützenden Pfeifen, mehr als zu wohl hören, sondern man ziehet die

die Mixtur zum vollen Werke, damit es bey einer starken Gemeinde, in den Chorälen, wegen Menge der vielen Pfeifen, durchschneidet. Also auch wird kein verständiger Orgelmacher eine kleine Orgel, oder Positiv, mit einem Principal, grobgedackt, nebst einer Mixtur von Tertien, Quinte und Octave verfertigen, weiln ihm die unterstützenden Pfeifen zu Bedeckung der Quinten und Octaven in der Mixtur fehlen, in grosen Orgeln aber ist ihme erlaubt, die Mixtur mit gedoppelten Tertien, Quinten und Octaven zu machen, weiln alsdenn die Mixtur mehr ein lauter sonus als ein distincter tonus wird, zu verstehen, wenn das volle Werk zusammen tractirt wird.

Endlich aber frage ich, woher kommt es, daß in den tiefsten Saiten oder Pfeifen, die Tertie und Quinte vollkommen zu hören ist? Thue ich unrecht, wenn ich sage, daß daraus die heilige Dreyfaltigkeit GOttes zu schliessen, und hingegen daraus unsere menschliche Unvollkommenheit gar zu gewiß zu erkennen sey, wenn man durch Reinstimmung der Quinten nimmer zu einer passablen Stimmung, denn in dieser Welt ist es nicht besser zu hoffen, gelangen wird? Also da nun dieses beydes nicht zu läugnen, so ist auch nicht anders zu glauben, als daß der einige GOtt auch in der Musik durch Uebelklang zweyer aufeinander unmittelbar folgenden Quinten und Octaven will erkennt werden.

Am Ende aber will ich doch der musikalischen Gesellschafft meine musikalische Muthmaßung, denn gründliche Demonstration kan man es auf keine Weise nennen, eröfnen, wenn ich sage: Zwey Quinten

ten oder Octaven können aus der Ursache aufeinander nicht klingen, weiln man gleichsam aus einem modo, ohne selbigen zu endigen, zu iähling in einen andern fällt, als zum Exempel: Wenn man aus dem c dur, ohne den modum zu schliessen, sogleich in secundum modum fallen wollte, so würde es dem Gehör unerträglich fallen, und also auch gehet es mit zwey aufeinander unmittelbar folgenden Quinten und Octaven. Dergleichen vieler anderen Raisonnements zu geschweigen, die doch nichts anders sind als Muthmaßungen, und am Ende nichts anders als was oben angeführt worden, zum Grunde haben.

C. R.

Jesus Christus redemtor mundi.

## Anmerkungen.

Der Schluß der Schrifft A ist sehr wunderlich, wenn es heißet: da in der Gottheit nur ein vollkommen Wesen ist, also können auch nicht zwey vollkommene Quinten und Octaven unmittelbar aufeinander folgen. Wenn man also demonstriren könnte, so würde man mit vielen Dingen gar bald fertig werden. GOtt hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht und nichts ohne Ursach erschaffen; folgbar muß von allen Dingen, und also auch warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen, in der Natur eine Ursach liegen. Diese suchet die Gesellschafft.

Der Verfasser thut ferner unrecht, wenn er daraus die Dreyfaltigkeit GOttes schließen will, weil in der tiefsten Saite oder Pfeife, zugleich die Terz und Quinte vollkommen zu hören ist. Es ist ia wahrhaftig gar nichts gesagt und eine heilige Einfalt.

Was der Verfasser am Ende zur Antwort gibt, das

wird

wird eben gefraget: Nämlich woher es kommt, daß es dem Gehöre nicht wohl klingt, wenn man jähling aus einer Tonart in die nächst anliegende, in der geraden Bewegung, gehet. In der widrigen geschiehet es, ohne eben dem Gehör wehe zu thun. Die Frage ist also nicht besser beantwortet, als diese: warum ist der Cirkel rund? weil er nicht eckigt ist. Warum ist er nicht eckigt? weil er rund ist.

Pythagoras.

Der Herr Verfasser der Schrifft A giebt sein Unvermögen, die vorgelegte Frage gründlich zu beantworten, deutlich zu erkennen. Daher hat man von ihm keinen Beweis zu erwarten.

Er sagt sehr dreist aus, daß niemand gefunden worden, welcher habe sagen können, warum die Quinten und Octaven, so unmittelbar aufeinander folgen, nicht klingen. Solche Aussage kan keiner thun, als der alles, was von je her von dieser Sache geschrieben seyn mag, gelesen hat.

Er erinnert die Musikgelehrten ihrer Unvollkommenheit, welches in so weit nicht zu tadeln ist. Es wird aber wol keiner seyn, der hieran zweifele, oder sich der Vollkommenheit rühme.

Folgende Sätze sind unrichtig:

„Wir Menschen sind in dieser Welt erschaffen, nicht „als vollkommene, sondern als unvollkommene Menschen.„

Ein Gottesgelehrter wird sagen: Die Unvollkommenheit der Menschen rühret nicht von der Schöpfung, sondern von der Zeugung nach dem Falle, her. Es heisset Psalm LI. Siehe ich bin aus sündlichen Saamen gezeugt. Wenn wir also reden, werfen wir die Schuld auf den Schöpfer, der doch die ersten Menschen vollkommen erschaffen hat.

„Was vollkommen ist, das ist ewig.„

Ich schliesse weiter hieraus: Die Welt als GOttes Geschöpfe ist vollkommen: daher ist solche ewig. Imgleichen: Eine Uhr ist vollkommen: darum ist dieselbe ewig.

Was er, der Schrifftsteller, am Ende der musikalischen Gesellschaft eröfnet zu haben meinet, hat Mattheson aus dem

Hugenio,

Hugenio, längst der gelehrten Welt bekannt gemacht. Man sehe dessen Orch. III. p. 467. Dannenhero sagt er uns nichts neues. Vt desint uires, tamen est laudanda uoluntas.

Aristobulus.

Der Herr Verfasser der Schrifft A mag wohl des seeligen Werkmeisters Schrifften fleißig gelesen haben, in welchen ein solcher erbaulicher Vortrag auf den meisten Blättern sehr hoch getrieben worden. Ich halte es für was leichtes in allen Wissenschafften und Künsten, ja noch mehr in den Werken der Natur unzählige Abbildungen der göttlichen Dreyeinigkeit zu finden; Allein unsere Societät nimmt nichts ohne hinlänglichen Beweis an.

Socrates.

## B.

M. Johann Friedrich Gottlieb Erdmanns

# Musikalische Gedanken

## Von dem Uebelklange zweyer unmittelbar folgenden Quinten,

Welche den Grund hiervon entdecken,

Denen Tonkundigen zu geneigter Ueberlegung dargestellet.

Innhalt.



§. 1.

§. 1.

Da ich die Musik nur als ein Nebenwerk, und zu meinem Vergnügen, auch Aufmunterung des Fleißes von Jugend auf getrieben, und also von derselben zu leben nicht gedenke; so wird der Leser um so viel weniger auf mich mißgünstig, oder aus Neid erbittert werden können, wofern er merken sollte, daß ich in gegenwärtiger Abhandelung geirret, oder daß seine Meynung, die er von dieser Materie heget, gegründeter sey. Inzwischen suche ich hierinnen keinen Ruhm; doch kan ich nicht sagen, daß der hier ausgeführte Grund irgendwo von mir sey gehöret worden, ob ich gleich nicht läugnen will, daß andere Leute eben diese Gedanken haben können.

§. 2. Daß zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten in der Musik eben so einen Schnitzer machen, als wenn man im lateinischen mensa meus sagte, ist eine musikalische Regul, die fast alle Schulmeister wissen. Jedoch damit wir auch vernehmen, wie einige vornehme Meister der Ton-Kunst diese Regul angeben; so mag die Sache in zweyer Munde beruhen. Der erste ist der berühmte Mattheson, der andere aber Herr Köllner. Jener in seinem Orchestre P.II. c. 1. p. 108. verlanget zur zwölften General-Regul einer richtigen Composition: **Daß man nicht zwey oder mehr** *Consonantias perfectas eiusdem speciei* **(als da sind: Zwey Quinten oder zwey Octaven)** *immediate* **in eben denselben Stimmen auf einander folgen lasse, es sey denn** *in motu contrario* **bisweilen.** Dieser aber in seinem treulichen Unterricht im General-Baß läßt sich cap. VI. p. 57. folgender massen vernehmen:

nehmen: **Die Quinte wird auch sonsten *Diapente* genannt. Es können aber zwo, oder mehr Quinten *immediate* auf einander nicht folgen, ausser in *mansione*.** Es ist diese Regul um so viel nöthiger, je leichter dergleichen Schnitzer, die man aber doch bey geschwinden phantasiren bisweilen pardoniren muß, können begangen werden, z. E. wenn die Tertien von den complaisanten Sexten in der Ober-Stimme genommen werden. Weil nun das Wesen der Weltweisheit in Entdeckung der wahren Ursache eines Dinges bestehet, und deswegen die alten denjenigen schon längst für glücklich geschätzet, qui potuit rerum cognoscere causas; so hat man ebenfalls gefraget, was der Grund und die Ursache dieser musikalischen Regul sey? Und da wird es mir erlaubet seyn, zu entdecken, was ich anfangs hiervon gedacht, daraus man ersehen kan, daß die cogitationes posteriores offtermals besser, als priores, und daß es nicht allezeit zutreffe, was die Griechen Sprüchworts-weise zu sagen pflegen: Μαθητὴς πρωτέρε ὕςερος ἐςὶν ὄρθρος. Nachdem ich oftmals lange hin und wieder gesonnen, so hielte ich diese Regul für eine musikalische chimære, davon man eben so wenig Grund geben könne, als einige Personen, welche den Schall einer Peitsche, oder das Schaben mit Messer und Gabel nicht vertragen, sagen können, warum ihnen dieses wiedrig sey. Ich glaubte, derjenige, der diese Regul zuerst erfunden, habe bey dem Klange der Quinten eben eine solche Wiedrigkeit bey sich empfunden, und also daraus einen musikalischen Schnitzer gemacht, der hernach von seinen Schülern weiter fortgepflantzet,

und

und nach und nach angenommen worden. Und da man heut zu Tage offtermahls in musikalischen Stücken die härtesten Dissonantzen auf einander folgen läßt, ja da man offtermahls mit Fleiß in denen Octaven fortgehet, welches aber doch nur unisonus acutior ist; so glaubte ich, daß man die Quinten würde ebenfalls passiren lassen können, wenn man sich nur nach und nach darzu angewöhnete. Aber ich habe nach der Zeit angemerket, daß ich hierinnen falsch gedacht.

§. 3. Ehe ich mich demnach zur Demonstration dessen, das ich mir fürgenommen, wende, so muß ich erstlich zeigen, worinnen man den Grund der voraus gesetzten musikalischen Regel nicht suchen könne. Es ist aber die voraus gesetzte Regel erstlich nicht für ein principium zu halten. Denn weil ein principium αὐτόπιστον ist, und also keinen Grund hat, warum es glaublich, folglich auch indemonstrabile ist; so kan ich dieses von dieser Regel nicht sagen, weil ich mir getraue dieselbe aus einem Grunde herzuleiten, warum sie so und nicht anders ist und seyn kan, ob ich gleich glaube, daß man in der Musik, gleichwie in denen übrigen philosophischen Disciplinen, ein principium indemonstrabile habe. Und da man sagen kan, warum eine Quinte klinget, so muß man auch sagen können, warum ihrer zwey nicht klingen. Es kan ferner der Grund von der angegebenen Regel nicht in der Structur des Hertzens zu suchen seyn, als wenn diese Theile durch die Bewegung der Lufft, welche der Anschlag zweyer Quinten ausmachet, empfindlich gerühret würden. Denn so würden wir in den nervis acusticis einen sinnli-

chen Schmertz empfinden, der sich auch bey denjenigen eräusern müßte, die keine Musik verstehen, und folglich kan auch die hierdurch bewegte Lufft die Ursache des angegebenen Mißklanges nicht ausmachen. Und da die Structur des Ohrs, als welche cörperlich, eigentlich nicht empfindet, sondern die Seele, welche dadurch würcket, wie denn die Structur des Ohrs auch noch im Tode bleibet; so kan auch das, was eigentlich nicht empfindet, keine Ursache einer widrigen Empfindung ausmachen. Endlich so kan ich mich auch nicht überreden, mit einigen zu glauben, daß der Grund dieser Regel in der Rechen-Kunst, in einer proportione numerica abstracta beruhe. Denn die benannten Zahlen, als der Grund der Abstracten, sind ein Objectum des Gesichts, der Uebelklang aber ein Objectum des Gehörs. Und ob wir zwar auch in der Musik signaturas numericas haben, so sind diese doch nur aus einer andern disciplin angenommen worden. Ja diese könten auch andere Namen haben, wie sie denn auch in der so genannten deutschen Tabellatur von denen Buchstaben ihre Benennung bekommen, auch hierinnen bey denen Griechen nicht allemahl auf die Zahl gesehen wird. Der Begriff von einer abstracten Zahl, den ich nicht von mir selber habe, muß entweder geschrieben gesehen, oder mit dem Munde ausgesprochen, gehöret werden. Wenn aber zwey Quinten auf einem Instrument angeschlagen werden; so werden dieselben weder geschrieben, noch mit dem Munde ausgesprochen, und doch von den Tonkundigen verstanden. Folglich kan ich nicht einsehen, wie man in dem Begriff von den Zahlen, durch welche man keine Empfindung

eines

eines Tones bekommt, den Grund eines übelklingenden Tones suchen könne. Also wollen wir einen andern Weg gehen, der uns zu unserm Vorhaben bringen wird.

§. 4. Ich setze erstlich zu voraus, daß, gleichwie die durch die Gedanken würkende Seele ihre gewisse principia logica hat, nach welchen sie gedenket, schliesset, und urtheilet; so muß auch die durch die Sinnen empfindende Seele ihre principia haben, nach welcher sie die Beschaffenheit einer Empfindung bestimmet, zumahl da die Sinnen zur Richtigkeit der Gedanken, und folglich auch des Grundes derselben, das mehreste beytragen. Es muß demnach ein gesundes und nicht verwöhntes **Auge** allezeit, was **schön** oder **häßlich**, ein gesundes nicht verwöhntes **Ohr**, was **angenehm** oder **unangenehm** klinget, ein gesunder nicht verwöhnter **Geschmack** und **Geruch**, was **lieblich** und **widrig**, ein gesundes nicht verwöhntes **Gefühl**, was **sanft** oder **unsanft** ist, ganz genau durch die Empfindung bemerken können. Weil aber die Sinne nicht allezeit in ihrem gesunden Zustande sind, auch nicht selten von der Beschaffenheit des Geblüts (z. E. bey der Gelbe-Sucht) afficiret, oder auch durch die Gewohnheit alteriret werden; so ist es daher gekommen, daß die Menschen in Bestimmung einer gleichförmigen Sinnlichkeit offtermahls uneinig sind. Ja weil auch der Geruch, und der mit demselben auf das genaueste verbundene Geschmack, als sensus debiliores, nicht allezeit beym Menschen, z. E. beym Schnupfen, ihre Würkung eräusern, so kan man in diesem Fall das bekandte: de gustibus non est di-

sputandum, gelten lassen. Das Gesicht und Gehör, als welchem die Seele ihre meisten Begriffe zu danken hat, sind deßwegen sensus fortiores, und dannenhero der Alteration nicht so sehr unterworffen. Folglich eräusert sich auch bey ihnen das denen Sinnen zugeschriebene principium sentiendi in grösserm Grade. Denn obgleich auch offtermals durch den Affect der Liebe das Auge gleichsam verdunkelt wird, und deßwegen ein Thersites für einen Nereus, und eine Hecate für eine Helena angesehen wird, so höret doch dieses Blendwerk bald auf, wenn die Hitze verflogen. Kurz: Gleichwie das Auge ein principium symmetriæ hat **von dem, was zusammen stehet**, so muß auch das Ohr ein principium symmetriæ **von dem, was zusammen klinget, haben.**

§. 5. Ein iedwedes gestimmtes Instrument hat seinen sonum tonorum generalem, in welchem sono alle übrigen Special-Töne eingeschränckt sind. Ich nenne sonum tonorum generalem diejenige Proportion des Klanges, welche alle Töne nicht in ihrer Special-Folge, sondern ausser derselben zusammen ausmachen. Ein iedwedes gestimmtes Instrument hat über dieses noch eine quantitatem soni tonorum generalis. Dieses letztere nenne ich diejenige in einer gewissen Höhe oder Tieffe bestimmte und beliebte Proportion des Klanges, in welcher alle Töne stehen. Wenn ich also ein Instrument sehe, so kan ich auch alsobald sagen, daß es seinen sonum tonorum generalem habe. Wie aber die quantitas soni tonorum generalis beschaffen sey, erfahre ich allererst, wenn ich es rühre, denn alsdenn

be-

bemerke ich, ob es hoch, oder tieff stehe. Deßwegen behaupte ich vermöge dieser angegebenen Sinnlichkeit, daß die quantitas soni tonorum generalis der Grund zu dem bekandten Cammer- oder Chor-Ton sey.

§. 6. Ein auf einem Instrument in einer gewissen Höhe oder Tieffe bestimmte und beliebte quantitas soni muß ihren Radical-Fundamental- oder Anfangston haben, auf welchem sie ruhet, nach welchem sich alle Special-Töne richten, und welcher die Gleichförmigkeit derselben so zusammen hält, damit sie nicht ausweiche. Und da getraue ich mir darzuthun, daß die Quinte dieser Radical-oder Fundamental-Ton der angegebenen Quantität sey. Denn wenn wir die Sache genau untersuchen, so ist die Quinta die unica und vera Consonantia. Es werden derselben zwar noch der unisonus und die Octava zugesellet, aber eigentlich kan ich sie für keine Consonantzen halten. Denn der unisonus kan deßwegen keine eigentliche Consonantz seyn, weil er keinen andern Ton vermöge seines Begriffes zum objecto hat, mit welchem er in eine Relation könne gezogen werden. Und es scheinet fast einen Widerspruch zu involviren, daß ein unisonus ein consonus seyn solte. Die Octava aber ist, wie vorher schon gemeldet worden, der unisonus acutior, und gehöret eigentlich nicht zu denen **sieben** clavibus essentialibus der Music. Die Octava fänget also nur die vor ihr hergehenden Töne von neuem wieder an, obgleich in einer höhern Proportion, und ist also der erste unisonus wieder. Was nun von dem unisono gilt, das muß auch von der Octava gelten.

Also bleibet uns lediglich die Quinta übrig, welcher wir den Namen einer eigentlichen und ächten Consonantz und zwar hoffentlich mit Recht zuschreiben. Da nun auf einer eigentlichen Consonantz die Gleichheit und Einförmigkeit des soni tonorum generalis beruhet, und die Quinte die eigentliche Consonantz ist so ist klar, daß die Quinta in einer jedem Octave der Radical-oder Fundamental-Ton sey, nach welcher alle andern Töne in ihrer Höhe oder Tieffe sich richten müssen. A posteriori erkennen wir dieses auch aus der Stimmung der Violinen und Violone, als in welcher die Radical-und Fundamental-Töne eben die Quinten, in welchen die Säyten stehen, ausmachen. Aus diesem nun, daß wir Quintam als den Radical-Ton des soni angeben, verstehet sichs auch, warum dieselbe in triade harmonica die chordam dominantem hat, ingleichen warum sie mit allen Signaturen 2. 3. 4. 6. 7. 8. 9. kan verknüpfet werden. In Erwegung dessen trage ich kein Bedenken zu behaupten, daß die Quinta in der Musik dasienige sey, was in logicis der medius terminus, und in der Mechanik das centrum ist. Denn die Quinte bestehet aus drey Tönen, und einem grossen halben, und ist also der mittelste Ton.

§. 7. Nun schreiten wir zur Hauptsache. Denn wenn demnach zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen, so geschiehet ein Fall aus einer quantitate soni in die andere, ja es werden zwey unterschiedene quantitates soni mit einander vermenget, weil der Klang der ersten Quinte mit in die andere eindringet. Der Anschlag der ersten Quinte hält den sonum tonorum generalem, in welchem das Instru-

strument steht. Und der Anschlag der unmittelbar folgenden præsupponiret eine andere quantitatem, in welcher das Instrument nicht stehet. Folglich geschiehet ein Fall aus einem Principio in das andere, ja es entstehet eine Verschiebung zweyer widrigen Principien. Sind die Quinten steigend, so gehet man aus einem tieffen in einen höhern Sonum; sind sie fallend, aus einem höhern in einen tieffern. Da nun das Ohr eben so wohl, als das Auge, ein principium symmetriæ hat, §. 4. so kan es demselben nicht anders als widrig klingen, wenn die bemerkte symmetria eines Instruments verrücket wird. Was nun in logicis μετάβασις ἐις ἄλλο γένος ist, das ist in musicis der Zummenstoß zweyer unmittelbar folgenden Quinten. Wie es nun nicht klingen kan, wenn ihrer zwey eine musikalische Stimme auf zwey Instrumenten, da das eine Cammer- und das andere Chor-Ton hält, spielen wollten, oder eine Note um die andere auf dem Chor- Ton- und Cammer-Ton-Instrument gespielet würde; eben eine solche widrige Verhältniß machen zwey unmittelbar angeschlagene Quinten. Wie nun auch die Farben, wenn sie alle in einander gemischet werden, keine gewisse Farbe mehr vorstellen; also bleibet kein rechter Sonus mehr, wenn alle Töne in einander gemischet werden, welches eben bey Verschiebung zweyer quantitatum soni tonorum generalis speciales omnes in se continentis geschicht. Um dieses durch ein experimentum musicum deutlich zu machen, so nehme man zwey Clavier A und B. A stehet einen gantzen Ton höher, als B. Wenn ich nun auf A die Quinte z. E. $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$ und auf B eben-

falls diese Quinte hintereinander anschlage; so wird sichs finden, daß dieses eben so viel sey, als wenn auf A die Quinten g d, und f d, sich hören liessen. Hieraus ist nun ohne Schwierigkeit zu verstehen, daß die Quinte f c der Radical-Ton von einem andern Sono sey, welchen eben B hat.

§. 8. Weil nun bey dem Zusammenstoß zweyer Octaven fast ein gleiches geschiehet, was bey den Quinten, daß man entweder aus einem höhern Sono in einen tieffern oder vice versa einfällt, oder doch zum wenigsten es dem principio symmetriæ des Ohrs nicht anders fällt, als daß eine solche Vermischung des Soni geschehe, so läßt sichs wieder hieraus abnehmen, warum man zwey Octaven als vitia musica ansiehet.

§. 9. Aus diesem nun erhellet ferner, warum Octaven und Quinten zuweilen in motu contrario zuläßig sind. Denn wenn die eine Hand steiget, und die andere fällt, so wird die symmetria soni nicht so scharff und immediate unterbrochen, sondern per motum contrarium gleichsam compensirt und gemildert. Eben diese Bewandniß hat es auch, wenn Quinta perfecta und imperfecta auf einander folgen, wodurch ebenfalls noch nicht eine so scharffe und merkliche turbatio symmetriæ soni ex abrupto entstehet.

§. 10. Nun ist die Frage noch übrig, warum die Quinten in denen Mixturen keinen Mißklang verursachen? Und da ist nach dem angegebenen Grunde mit leichter Mühe zu antworten. Denn erstlich müssen die Quinten, die Quintadenen nicht allein

ge-

gezogen werden, und sodenn haben die Mixturen noch andere Töne bey sich, die aus der Quinta radicali & sonum generalem continente entspringen, dadurch wird nun die Verrückung der symmetriæ soni theils gemildert, theils schreyen die mit der Radical-Quinte stimmenden, und dieser Radical-Ton selbsten vor, daß also hierbey das Ohr nicht viel Widriges empfindet. Daher kan man auch bey einem vielstimmigen Accompagnement die Vitia paßiren lassen, weil sie von der Menge der Partien bedecket werden. **Die *Quintadenen*, *Sesquialteren*, *Mixturen* und ihres gleichen,** schreibt Herr Mattheson p. 298. Suppl. **können nicht allein angezogen, sondern müssen, weil sie *vitieux* klingen, durch die *Principalen* *Octaven* rc. bedecket werden, alsdenn die *Harmonie* sehr verstärcken und vermitteln.** Ueberhaupt ist noch anzumerken, daß der Pfeiffenklang nicht nach resoniret, folglich kan auch keine Quinte vor die andere eindringen. Ich schliesse: Si tu quid noris, mi lector, rectius istis, candidus imperti, si non, his utere mecum.

## Anmerkungen.

Der Herr Magister schliesset wohl falsch, wenn er §. 3. sagt: weil der Grund von der angegebenen Regel nicht in der Structur des Herzens zu suchen ist rc. indem die nervi acustici sonsten einen sinnlichen Schmerz empfinden würden, so kan auch die durch den Anschlag zweyer Quinten bewegte Lufft, die Ursache des angegebenen Mißklangs nicht ausmachen. Es ist vielmehr das Gegentheil höchst wahrscheinlich, daß die Ursach des angegebenen Mißklangs zweyer unmittelbar auf einander folgenden Octaven und Quinten, allerdings in der hiedurch bewegten Lufft und derselben Verhältnis enthalten seyn müsse, weil die Tone ihrem

Wesen nach nichts anders sind, als bewegte Lufttheilchen nach Proportion der zitternden Sayte, welche ihre Vibrationen der Lufft nach Beschaffenheit ihrer Länge und Dicke ꝛc. mittheilet, und also der Ton zu unsern Ohren kommet. Dieses ist zu unsern Zeiten eine erwiesene Sache und von Herrn Eulern in tentamine nouæ theoriæ musicæ auf das deutlichste dargethan worden.

Es kan der Uebellaut zweyer Octaven und Quinten in der geraden Bewegung dem ohngeacht in einem zarten sinnlichen Schmerz bestehen, wenn gleich sich solcher bey denienigen nicht äußert, die keine Musik verstehen. Es ist ia eine ausgemachte Sache, daß öffters ein Mensch feinere Sinnen als der andere hat, und daß die Menschen durch geschickte und zuträgliche Uebungen ihre Sinnen verbessern können. Wenn nun ein Mensch nach und nach durch beständige Anhörung abgemessener, wohlklingender und deutlicher Töne sein Gehör so schärfet, daß er die Grösen und Verhältnisse derselben geschwind und deutlich begreifet, kurz: ein musicalisches Gehör hat, so kan es ia gar wohl seyn, daß ihm was empfindlich zu hören fällt, so einem andern nicht empfindlich anzuhören ist, weil er kein so feines Gehör hat, und nicht gewohnt ist die Grösen abgemessener Töne so geschwinde zu begreifen. Ueber dieses trifft es nicht allezeit ein, was der Hr. Magister als allgemein annimmt, daß nemlich bey denienigen, so keine Musik verstehen, sich der Uebellaut zweyer Quinten nicht äusert. Ich habe die Probe mit gemeinen Leuten gemacht, die keine Musik verstanden haben, und habe ihnen was gutes vorgespielt, welches ihnen gefallen, gleich darauf habe eben dieselben Melodien mit verschiedenen Quinten und Octaven gespielt, da sie denn gleich mit der Antwort fertig gewesen: das lezte war nicht so schön als das erste. Aus dieser Erfahrung kan der Herr Magister abnehmen, daß sein Schluß nicht gilt, und solche selbsten anstellen, und sich von der Wahrheit überzeigen.

Die Seele empfindet freylich durch die Sinnen, und würket durch solche; Nachdem aber die Structur der Sinnen beschaffen, nachdem empfindet und würket auch die Seele, welches eine ausgemachte und von der täglichen Erfahrung

fahrung bestätigte Wahrheit ist. Es ist also wohl möglich, daß eine widrige Empfindung in der Structur des Ohrs ihren Grund haben kan. Dahero der Herr Verfasser nicht schlechterdings sagen kan: daß das Ohr nicht empfindet. Was höret denn, wenn das Ohr nicht höret? Was siehet denn, wenn das Aug nicht siehet? Was schmecket denn, wenn die Zunge nicht schmecket? Was riechet denn, wenn die Nase nicht riechet? Auch bleibt die Structur des Ohres nach dem Tode nicht mehr, indem die innerliche Bewegung wegen Stillestand der Säfte und liquidi neruei wegfällt, und also ein grosser Unterscheid unter der Structur eines lebendigen und todten Ohres ist. Es ist derohalben wohl zu glauben, daß der Grund dieser Regel in der proportione numerica bestehen muß, weil die Tone nichts anders als klingende Grösen oder Zahlen sind.

Wenn der Verfasser nicht einsehen kan, wie man in dem Begriff von den Zahlen, den Grund eines übelklingenden Tones (soll wohl Intervalls heissen, weil ieder Ton an und vor sich allein wohl klingt) suchen könne, so ist wohl kein besser Mittel, als es lernet solcher das Monochord, und die Verhältnisse der Consonanzen und Dissonanzen kennen. Da kan man alsdenn das principium symmetriæ des Auges und des Ohrs bald einsehen. Denn eine iede Musik bestehet ia aus nichts anders, denn aus abgemessenen Grösen.

Was §. 5. vom sono tonorum generali vorgetragen wird, ist sehr dunkel, und desselben Beschreibung ganz unverständlich. Denn die Worte: **Proportion des Klanges** sind den ausgemachten Begriffen der Proportion und des Klanges ganz zuwider. Ein Klang hat ia keine Proportion, sondern nur eine Gröse; zu einer Proportion aber gehören zwey Grösen, wenn der Herr Verfasser das Wort Proportion vor Ration nimmt. Denn im eigentlichen Verstand bestehet eine Proportion aus zwey Rationen. Vielleicht hat Hr. M. Erdmann sagen wollen: interuallum tonorum generale, und solches beschreiben, daß es sey des Intervalls Verhältnis, so alle Tone des Instruments in sich hält.

Wenn der Herr Verfasser sagt, die Quinte sey unica vera consonantia, so ist solches wider alle Lehren der practischen Musik, als in welcher auch die Octave mehr als ein unisonus

nus acutior ist. Daß unisonus consonus sey, widerspricht sich auch keineswegs. Es fällt ja deutlich genug in die Sinnen, wenn ich sage: 1, kommt mit 1, oder 1, stimmt mit 1, völlig überein. Ja der unisonus ist vielmehr die allergröste Consonanz. Man sehe hievon die musikal. Bibliothek, ersten Bands zweyten Theil p. 36.

Daß die Quinte in einer jeden Octave der Radicalton sey, hat der Herr Verfasser aus willkührlichen Sätzen hergeleitet. Er hat ja noch nicht ausgemacht, daß auf einer eigentlichen Consonanz die Gleichheit, und Einförmigkeit des so genanten soni tonorum generalis beruhe. Auch will der Beweis a posteriori nichts sagen, daß die Quinte deswegen der Radicalton seyn soll, weil man die Violinen in Quinten stimmt. Dieses ist nur willkührlich, und stimmt man ja verschiedene Instrumenten auch in Terzen und Quarten. Der Herr Magister würde sich auch um die gelehrte Welt ungemein verdient machen, wenn er darthun könnte, daß die Quinte dasjenige sey, was in logicis der medius terminus und in der Mechanik das centrum ist. Es wird aber wohl als eine in der Natur der Dinge nicht vorhandene Sache unerwiesen bleiben.

Die §. 7. angegebene Ursach von dem Uebellaut zweyer unmittelbar auf einander folgenden Quinten hält nichts erhebliches in sich. Der Hr. Verfasser spricht: "Der Anschlag der ersten Quinte hält den sonum tonorum generalem, in welchem das Instrument steht, und der Anschlag der unmittelbar folgenden præsupponiret eine andere quantitatem, in welcher das Instrument nicht stehet. Folglich geschiehet ein Fall aus einem Principio in das andere, ja es entstehet eine Verschiebung zweyer widrigen Principien" Wenn man also auf dem Clavier c, g, und d, a, nacheinander anschläget, so stehet das Instrument nach des Hrn. Mag. Meinung in c, g, hingegen ist d, a, die darauf folgende Quinte, eine Quantität, in welcher das Instrument nicht stehet. Schlage ich nun ferner d, a, und e, h, an; so ist d, a der so genannte sonus tonorum generalis, in welchem das Instrument stehet, und e, h ist die Quantität, in welcher das Instrument nicht stehet, und also ist d, a einmal die Quantität, in welcher das Instrument nicht stehet, und auch zugleich

gleich das anderemal der erdichtete sonus tonorum generalis, in welchem das Instrument stehet, welches sich nicht schiken will. Gesetzt, dem wäre also, so muß man doch beweisen, woher es kommt, daß die Verschiebung zweyer widrigen Principien übel klinget, und derohalben eine nähere Ursach angegeben werden, als diese: das Ohr hat ein principium symmetriæ. Wie ist denn dieses principium symmetriæ beschaffen und worauf gründet sich solches? Dieses hätte der Hr. Verfasser sagen und beweisen sollen.

Was der Hr. Magister §. 8 und 9. saget, thut der Sache auch kein Gnügen, weil er die Wahrheit davon gar nicht erwiesen.

Diese Schrifft hat also die vorgelegte Frage nicht erörtert, doch ist sie ungleich besser als die erste.

Pythagoras.

Da der Herr Verfasser der Schrifft B laut des 1. §. die Musik nur als ein Nebenwerk treibet; so sind seine fremde Kunstwörter, und die daraus gezogene Folgerungen gütigst zu übersehen: sintemal er hin und wieder Gelegenheit zu mehrern Nachdenken gegeben. Allein wegen Verwerfung der mathematischen und physikalischen Untersuchungen aus der Musik wird er sich dem bekannten: ignoti nulla cupido, unschwer unterwerfen.

Socrates.

Der Herr Magister hat sich alle löbliche Mühe gegeben auf die vorgelegte Frage der Gebühr nach zu antworten; Weil er aber seine eigene Kunstwörter brauchet, und solche nicht deutlich erkläret, so ist die eigentliche Meinung seines Vortrags allda, wo er das Beste sagen will, schwer zu ergründen.

Zum 3. §. Wenn weder das Auge eigentlich siehet, noch das Ohr eigentlich höret, wie der Hr. Verfasser in dem vorhergehenden beiahet; Wie können solche denn ein Principium symmetriæ haben? hat aber die Seele selbst ein principium symmetriæ von dem was zu sammen klinget; Warum schleußt man denn in vorhergenden die proportionem numericam von der Beurtheilung der musikalischen Intervallen aus? Wir müssen die Mittel, so uns die Mathesis an die

Hand

Hand giebt, und deren wir zu gründlicher Erkenntniß höchst bedürftig sind, nicht verwerfen.

Zum 6. §. Was der Herr Magister hieselbst von der Quinte urtheilet, giebt zu erkennen, daß er was sonderliches dabey gemerket habe, nemlich, daß auf derselben die Bestimmung einer gewissen Tonart beruhe, so er aber nicht verständlich darzulegen vermocht hat. Daher ist er auf die falschen Sätze gerathen, daß die Quinte der Radical-oder Fundamentalton, ja so gar die unica & vera consonantia sey. Wo bleibet denn die Terz, welche er nicht mit in die Rechnung bringet? Hätte er gesetzet, daß die Quinte die Hauptstütze der Tonart sey, weil der Grundton durch dieselbe darzu bestimmet wird, so würde er nicht geirret haben, obgleich solcher Satz noch erstlich zu erweisen ist.

Zum 7. §. Was dieser Beweis eigentlich sagen soll, lernet man aus den letzten Worten des 10. §. verstehen, wenn er "daselbst setzet: "daß der Pfeifenklang nicht nachklinget, "und folglich keine Quinte vor die andere eindringen kan." Seine Meinung ist also diese: Weil die erste Quinte auf den besayteten Instrumenten, bey Eintretung der andern nachklinget, und also mit dieser eine Dissonanz verursachet, indem ihr Klang mit in solche eindringet, so fallen zwo Quinten widrig ins Gehör. Allein diese Ursache will nichts sagen. Denn wenn der Uebellaut im Nachklange bestünde, wodurch Secunden entstehen, wenn zwey Quinten einen ganzen Ton fortgerücket werden, so müste dieser Uebellaut auch bey zwey Terzen, die einen ganzen Ton fortgerücket werden, vorhanden seyn, indem ebenfalls die wahren Töne mit den nachklingenden Secunden ausmachen, wovon aber die Erfahrung das Gegentheil darthut. Ueberdies klingen auch zwey Quinten übel in Pfeifenwerken, da die Töne nicht nachklingen. Die Ursach muß also wohl an einem andern Orte stecken.

Aristobulus.

## C.

# Versuch die Frage aufzulösen, warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten in der Musik verdrüßlich klingen?

§. 1.

Soll ich meine Meinung von dem verdrüßlichen Quintenprogreß sagen, so deucht mich, es sey nichts anders Ursache dran, als weil 1) die Natur nicht liebet in grossen Schritten einher zu gehen, wenn sie ihren Zwek mit minderer Mühe erreichen kan. 2) Weil man von Natur nicht liebet zwey Dinge nach einander zu sehen und zu hören, die sich zwar zum Zwek gesetzt, die Veränderung befördern zu helffen, in der That aber mehr die eckelhaffte Einförmigkeit bloß stellen, und uns noch dazu in einigen Zweifel setzen, daß wir nicht recht wissen woran wir sind.

§. 2. Die Quinte ist ein wohlklingendes intervallum, ich erlaube es; es macht nicht irre wie die leidlichsten Dissonanzen, auch erschüttern wir uns nicht davor wie vor den ungewöhnlichsten Dissonanzen und falschen relationen; ja die Quinte versichert uns vielmehr, daß wir in dem und dem Tone stehen; denn, so bald ein Quintenschlag geschiehet, hält sich das Ohr gleich an dem untersten terminum, und macht den Schluß: dieses sey der Grundton.

§. 3. So ist denn die Quinte ein wohlklingendes intervallum. Allein es bleibt so eine grosse Lücke, zwischen ihren beyden terminis, daß noch Raum übrig bleibet

bleibet vor ein ander wohlklingendes intervallum, so, daß solches weder dem termino acuto noch dem termino gravi so nahe an den Halß tritt, daß dadurch ein Uebellaut oder Verwirrung solte verursachet werden, sondern dieses neue intervallum stehet fast mitten zwischen beyden: formiret gegen den einen terminum eine grosse Terz, gegen den andern eine kleine, und macht, daß, da vorhin nur ein intervallum da war, durch seinen Beytritt nunmehro 3 ganz von einander verschiedene wohlklingende intervalla entstehen, nemlich: die Quinte selbst; die kleine Tertz und die grosse; oder, die grosse Terz und die kleine, nach dem mirs beliebt eine kleine oder grosse Triadem zu formiren.

§. 4. Diese Terz nun, ist auch ein wohlklingendes intervallum. Wir halten uns wenn wir eine anschlagen hören, auch an ihren terminum grauem, und machen den Schluß: dieses sey der Ton. Sie giebt uns aber nicht nur die Gewißheit des Tones selbst eben so vollkommen, wie die Quinte selbst, sondern sie ist auch näher zu Hause, und läst keine solche Lücke wie die Quinte, bey deren blossen Anhörung es immer ist, als ob einem was fehlte; und ob man sich wohl bey dem Anschlag der ersten Quinte dieses Mangels halber zufrieden giebt, so wird man doch bald zu murmeln anfangen, wo nicht dieser erste Quinten-Concentus bald von einer Terz oder Sext begleitet wird. Man weiß ia, daß bey der Quinte die Terz fehlet, die muß sich das Gehöre erst einbilden. Wolte mans umkehren, und sagen: Bey Anschlagung einer blossen Terz, fehle auch die Quinte, und die müsse sich das Gehöre auch erst einbilden,

so

so antworte ich: Es ist, wo nicht leichter, doch gewisser und unfehlbarer, sich bey Anhörung einer Terz vollends die Quinte einzubilden, als bey Anhörung einer Quinte die Terz zu finden. Man schlage c, und das darüber liegende e zusammen an, der Zuhörer wird gleich c in seinen Gedanken intoniren, vom c steigt er darauf in das ebenfals gehörte e, worauf er, da er schon im Steigen begriffen, begierig wird weiter zu gehen, um zu sehen, ob er die gehörte Harmonie nicht bereichern könne; wenn er bis an die Quinte kommt, bleibt er stehen, denn die klingt zu beyden vorigen Tonen gut, und das war sein Zweck. Man darf nicht fürchten, daß er werde auf gis gerathen, es ist wider unsere Natur; man kan 2 intervalla von einerley Gröse in einem einzigen concentu nicht ohne Grauen und Verwirrung erdulden, wenn man solchen concentum gleich wirklich anschlagen höret: wie sollte man denn das Vermögen haben sich dergleichen einzubilden? Man fürchte auch nicht, unser Liebhaber der Musik werde g vorbey und bis ins a gehen. A wäre auch ein zu dem unterliegenden e und c wohlklingender Ton: aber wir sind alle so geartet, daß wir bey dem ersten Mittel, das sich uns zeiget, unsern Zweck zu erreichen, stehen bleiben, ohne solches vorbey zu gehen und ein weiter entferntes zu suchen. Unsers Freundes Zweck war, eine zu c und e wohlklingende Note zu finden. Wenn er c und e intonirt hat, probirt er, ob f dazu klingen will, aber f macht gegen e eine Dissonanz, darum geht er weiter und versucht, ob g klingen will. Dieses gefällt ihm gleich das erste mal, und wenn ers zum andern mal hö-

ret, überredet er sich völlig, daß es wohl klinge, gehet dahero nicht weiter, sondern vergnüget sich mit dem Schatz, den er gefunden.

§. 5. Wie es nun mit einer grossen Triade ist, so ist es auch mit einer kleinen bewandt, daher ich mich, Weitläuftigkeit zu vermeiden, nicht damit aufhalten, sondern wieder auf die Quinten kommen will.

§. 6. Da ist es nun zwar nicht schwerer, bey Anhörung eines Quintenschlages sich eine Terz dazu einzubilden, als es ist, bey Anhörung einer Terz die Quinte zu finden: aber es ist ungewisser.

§. 7. Wir wissen ja, daß uns die Natur mit 2 unterschiedenen Arten zu singen beschenket hat, indem wir eine triadem maiorem und eine triadem minorem formiren können. Wer sagt mir denn, wenn ich eine Quinte, nemlich c, und das darüber liegende g anschlagen höre, ob meine Terz dazu soll, e oder dis seyn? Es ist zwar wahr, daß diese Ungewißheit nicht gleich bey dem ersten Quintenconcent eben so gar verdrüßlich fällt (daher es auch kommt, daß man, wie ich bereits oben angemerket, einen nackenden Quintenconcent schon einmal ohne Ohrenweh anhören kan) kommen aber 2 Quintenschläge unmittelbarer Weise auf einander, so wird der Eckel desto grösser, denn ich höre nicht allein zweymal nach einander ohne einige Veränderung einerley intervallum, u. zwar ein intervallum, das, ob es wol eine Consonanz, doch mit mehrerm Recht als die Terz eine imperfecte Consonanz möchte genennet werden, weil es um 2 Grad weiter von seinem Grundton entfernet ist als die Terz, so, daß ich mir zweymal die Mühe geben muß, diese Lücken in Gedanken auszufüllen; sondern

ich

ich bleibe auch bey aller meiner Mühe noch in Ungewißheit wegen der Terzen, ob die eigentlich sollen dur oder mol gemeinet seyn. Will man nun gleich in drey Stimmen arbeiten, damit man dadurch Gelegenheit habe die drey Lücken auszufüllen und den Zweifel wegen der Terzen zu heben; so verbessere ich hiemit etwas an der einen Hand, und an der anderen verschlimmere ich etwas, daran eben so viel und vielleicht noch mehr gelegen ist. Denn, da vorhin nur in zwey Stimmen die Einförmigkeit so stark zu spüren war, so führe ich nun in 3. Stimmen noch eine grössere Einförmigkeit ein, indem in allen dreyen Stimmen zweymal nach einander einerley Bewegung zu finden, wie Tab. I. Num. I. an den 4. Exempeln sub lit. a, b, c, d zu sehen. Und wer wird nicht gestehen, daß der Fehler der Einförmigkeit in dreyen Stimmen ein gröberer Fehler sey, als wenn ich dergleichen in zwey Stimmen begehe.

§. 8. Will man dieser Einförmigkeit abhelfen, und um eine Veränderung in den Intervallen zu treffen, die Stimmen per motum contrarium einführen; so kommen gemeiniglich unförmliche unerlaubte Sprünge, seltsame Lücken und wunderlich Zeug heraus, wie die Exempel Num. 2. sub lit. a, b, c, d, beweisen können. Und wenn ich alles gethan habe, was nur menschlicher Vorwitz ersinnen kan, um den Fehler zu bedecken und zu bekleistern, so ragen doch die weitkragelichten Quinten mit ihrer Einförmigkeit in den Extremstimmen hervor und sagen mir, ich habe mir viel Mühe gegeben, einen gewissen Zweck zu erreichen, habe aber der rech-

ten Mittel dazu verfehlet, da ich doch diesen Zweck mit viel weniger Mühe und Gewißheit hätte erreichen können, wenn ich vorher überlegt hätte, welches die besten Mittel möchten seyn. Und dieses erkläre ich deutlicher folgender massen.

§. 9. Mein Zweck ist, daß ich mir einen vergnüglichen Zeitvertreib machen will durch Anhörung unterschiedener musikalischen Tone, und zu dem Ende schreibe ich zwey solche Tone hin. Num. 3. lit. a. ich wollte aber gerne, um mein Vergnügen noch zu vergrössern, zwey unterschiedene Stimmen zusammen hören, die doch einen wohllauten Zusammenklang haben sollen, ja wo möglich, einen ganz neuen concentum, darum bin ich eben in meinem Discant sub lit. a. gleich vom c in die Secunde d gegangen; welches mich eigentlich zwinget, eine neue Harmonie zu formiren. Damit ich nun zwey Tone auf einmal möge hören, und wo möglich, auch zwey unterschiedene Harmonien nach einander, so setze ich zu meinen zwey Discantnoten sub lit. a. folgenden Baß Num. 3. sub lit. b. Hier höre ich nun zwar zwey Tone auf einmal, es sind auch zwey unterschiedene Grundharmonien da, aber es klingt mir doch als wenn alles nur einerley wäre; der Vortrag ist einförmig; ich höre zweymal nach einander einerley intervallum; zwey Quinten; ich bin in meiner Hoffnung betrogen; man hat mir was veränderliches versprochen, wie schön hält mans? Zum wenigsten spüre ich nichts davon.

§. 10. Wir sehen hieraus, daß es auch hier, wie meist in allen Dingen, nicht allemal so viel auf die Sache selbst, als auf die Art, womit die Sache vorgetra

getragen wird, ankomme. Setzet man nun an statt des Basses Num. 3. sub lit. b den Baß zu eben denjenigen Discantnoten, wie er sub lit. c zu finden; so erreicht man seinen Zweck vollkommen. Denn man hört zwey Töne auf einen Schlag. Man hört in zwey Schlägen zwey ganz von einander unterschiedene Harmonien, und die Gänge von der ersten Noten zur andern sind in beyden Stimmen unterschiedener Art.

§. 11. Ich will noch zum Ueberfluß obige 4. Exempel Num. 1. sub lit. a, b, c, d auf zweyerley Art verbessern. Tab. II. Num. 4. setze ich zum voraus, daß ich gezwungen sey, über den aufgegebenen Baß eine Discantstimme zu setzen. Num. 5. supponire ich, daß ich unter die aufgegebene Discantstimme den Baß setzen müsse. Aus diesen Exempeln sieht man bald, daß der Zweck der Veränderung auf die Art besser und leichter erhalten werde. Man hat meistens immer zwey unterschiedene Töne, oder könte sie doch leicht haben. Man hört fast immer eine neue Harmonie, und die Fortschreitungen in beyden Stimmen von einer Note zur andern sind immer verschiedener Art. Hört man auch gleich in den Exempeln Num. 1. immer dreyerley verschiedene Harmonien in drey Schlägen, da hingegen in den Exempeln Num. 4. und 5. in drey Schlägen nur zwey unterschiedene Harmonien sind (denn zum Exempel in dem Satz sub lit. b. Num. 1. sind in drey Schlägen drey Grundharmonien, nemlich die c Harmonie, die a Harmonie und die f Harmonie; in dem Satz hingegen sub lit. b. Num. 4. da eben dieselben Baßnoten sind, findet man nur zwey

Harmonien, der erste Schlag ist die Harmonie von c, der andere Schlag die Harmonie von f, und der dritte auch von f.) Ich sage, sind auch gleich in den Exempeln Num. 1. mehr Harmonien enthalten, als in denen Num. 4. und 5. so deucht es doch dem Gehör nicht so weil die in den Extremstimmen hervorragende Quinten durch ihre Einförmigkeit unserm Gehöre immer einerley Bilder vorstellen, so. daß, ob es wol im Grunde verschiedene Harmonien sind, wir doch meinen, wir hören immer einerley. In allen Künsten aber, die unser Vergnügen einzig zum Zweck haben, thut öfters der Schein mehr, als die Wirklichkeit der Sache selbst; und wenn der Schein mich mehr rühren sollte, als die Wirklichkeit in eben demselben Falle vielleicht thun würde, so ist der Schein zu præferiren. Hernach aber, so ist es auch noch ungewiß, ob die ofte Veränderung der Harmonie, und das viele Ausweichen aus dem Tone (wenn man auch gleich nicht eben darinn ausschweifet) eben das gröste Vergnügen verursachen, und ich könte leicht das Gegentheil sowol mit Gründen als Exempeln beweisen Allein ich bin schon zu weitläuftig worden, und komme daher lieber wieder zu meinen Quinten, und bleibe noch dabey, daß sie übel klingen, weil eine allzu grosse Distanz zwischen ihnen ist, welches sie gewisser massen ungeschickt zur Bewegung macht, in welchem Falle die Terzen einen grossen Vorzug vor den Quinten haben, die eben wegen ihrer kleinern Distanz geschickter zu allerhand Bewegung werden. In etlichen Fällen wird auch die Quinte unerträglich, weil sie viel verspricht. Das Exempel Num. 6.

ver-

verspricht mir viel Veränderung. Ich soll in zwey Schlägen in jedem drey ganz verschiedene Töne hören, da denke ich wunder! wie ich mich ergötzen werde; wenns aber um und an kommt, so verderbt die Einförmigkeit der Intervallen und Fortschreitungen das ganze Spiel. In etlichen Fällen sind die Quinten erträglicher, eben darum, weil sie nicht so viel versprechen, sondern weil der zweyte Schlag ohnedem eine Note in seine Harmonie von dem ersten annimmt, als Num. 7. noch erträglicher werden sie, durch deren Einführung per motum contrarium. Num. 8. wiewol es hilft auch hier viel zu deren Rectificirung, weil ordentlicher Weise das Gehöre auf der Quinte des modi einen gemeinen Accord verlanget. Erträglich werden auch in gewissen Fällen der Quinten, wenn der erste Schlag eine trias maior, der andere aber eine trias minor ist, und der andere Schlag eine oder zwey Noten von dem ersten Schlage in seine Harmonie aufnimmt, wie das Exempel Num. 2. sub lit. b. darthut. Sollte ich nun vollends diese zwey Quinten per motum contrarium einführen, so würde auch in zweystimmigen Sachen fast nichts dagegen zu sagen seyn, wie man Num. 9. sehen kan. Man könte gute Gründe zeigen, woher es komme, ich verspare aber dießmal die Weitläuftigkeit, und schliesse, wenn ich noch zuvor meine Meinung überhaupt von den intervallis gesagt. Sie haben ein jedes etwas, dadurch sie sich von den andern unterscheiden. Wenn wir eine Septime oder Secunde anschlagen hören, so werden wir irre, wir wissen nicht an welchen von den beyden terminis wir uns halten

sollen, und eben darum, weil es unser Gemüth in solchem Zweifel läßt, weil es gewisser massen unverständlich ist, mißfällt es uns auch, und wir heissen es eine Dissonanz. In dem Zusammenhang der Melodien und Harmonien aber haben sie doch einen unbegreifflichen Nutzen, dadurch, daß sie uns zwar einen Augenblick in Zweifel lassen, aber unsere Vergnügung durch eine schleunige Eilung zu ihrem Ruhepuncte hernach desto gröser machen.

§. 12. Die Quinten und Quarten klingen wohl, denn unser Gemüthe macht bey deren Anhörung einen Schluß. Bey der Quinte halten wir uns an den untersten terminum, bey der Quarte an den obersten. Sie sind nicht zweymal nach einander in den Extremstimmen zu gebrauchen. Es ist besser mit einer Quinte anzufangen, als damit zu schliessen. Ihre zu weit gespannte Distanz ist nicht geschickt zur Bewegung, auch gibt sie keine Gewißheit in Ansehung dessen, ob die trias soll maior oder minor heissen. In gewissen Fällen, wie Num. 2. zu sehen, ist es fast unmöglich, auch in 4 Stimmen die Mittelpartien richtig einzuführen, wenn die beyden Extremstimmen einherkrageln.

Die Terzen und Sexten sind dem Grundtone am nächsten. Sie sind diejenigen, die am meisten überzeugen, eine völlige Ueberzeugung von der Triade geben, und wegen ihrer kleinern Distanz auch geschickter zur Bewegung sind. Dahero kan man sie auf vielerley Art zweymal nach einander gebrauchen, auch mit ihnen anfangen und endigen, wiewol was das endigen anlanget, kein intervallum der Octave den Preiß ablaufen wird. So meinet

M. G.

M. G. Spightfree von den Quinten und andern Intervallen.

Vt desint vires, tamen est laudanda voluntas.

London den 29. Febr. 1740. Ovid.

## Anmerkungen.

Der Herr Verfasser der Schrifft C hat sich durchgehends bescheiden und behutsam erzeiget: indem er seine Antwort gleich anfangs nur einen Versuch nennet, und in der Abhandlung bis zu Ende keine neue Glaubensartickel aufbringen will. Die Sache aber, die gefraget worden, hat er keineswegs aufgelöset.

Socrates.

Zum §. 1. num. 1. Es wäre gut, wenn der Herr Verfasser erkläret hätte, was man allhier unter dem Worte Natur verstehen sollte; Weil bekannt ist, daß solches verschiedene Bedeutungen habe. Da man aber nun hier den eigentlichen Begriff, der damit verknüpft werden soll, nicht einzusehen vermögend ist, so kan man auch nicht urtheilen, ob diese erste gegebene Ursache gegründet sey oder nicht. Num. 2. ist die angegebene Ursach ebenfalls undeutlich, ob es wohl scheinet, als hätte man damit sagen wollen: Es sey in zwo Quinten von einerley Art keine Veränderung. Worin aber solcher Mangel der Veränderung eigentlich bestehe, und was daraus für eine Folge zu ziehen sey, wird nicht gemeldet.

Zum §. 2. Hier ist der Wahrheit nicht gefehlt, wenn es heisset: „Die Quinte versichert uns, daß wir in dem „und dem Ton stehen: Denn so bald ein Quintenschlag „geschiehet, hält sich das Ohr gleich an den untersten terminum, und macht den Schluß: Dieses sey der Grund„ton. Eben hieraus lässet sich erweisen, daß die Quinte, die eigentliche Stütze des modi, oder der Tonart sey.

Zum §. 4. Die Terz giebet uns nicht die Gewißheit des Tons (man verstehet hier die Tonart) als welches Vorrecht der Quinte bleibet, wie es ihr §. 2. allbereit eingeräumet ist; sondern sie zeiget uns den gewissen Unterscheid

der Tonart. An sich selbst ist sie wandelbar, indem sie bald vergrössert, bald verkleinert werden kan. Ja sie lässet sich sowol mit der Sexte als mit der Quinte verknüpfen. Geschiehet das erste, so fällt die Tonart nebst ihrem gewissen Unterscheide gänzlich dahin. Geschiehet das letzte, so beruhet die Gewißheit der Tonart allein auf der Quinte. Denn ehe diese nicht vorausgesetzet wird, kan ich nicht versichert seyn, ob die Terz zum Unterscheid der Tonart bestimmet sey, oder ob sie nur die ausser der Tonart wankende Sexte begleiten soll.

Aristobulus.

Der Herr Verfasser redet sehr vernünftig, nur wollte wünschen, daß er sich deutlich erklärt hätte, warum er §. 4. glaubt, daß man nicht das Vermögen haben sollte, wenn man zwey Intervalle von einerley Gröse anschläget, sich solche einzubilden. Man kan sich solche wol einbilden, ohngeacht solche Einbildung unangenehm ist.

Was §. 7. gesagt wird, daß man die Quinte mit mehrern Recht als die Terz eine unvollkommene Consonanz nennen möchte, weil solche um zwey Grad weiter von ihrem Grundton entfernet ist, als die Terz, wird wohl keinen Beyfall finden. Es würde daraus folgen, daß die Octave noch eine unvollkommenere Consonanz wäre, als die Quinte, weil der andere Ton dieses Intervalls noch um drey Grad weiter von seinem Grundton entfernet, als bey der Quinte. Dieses ist eben verkehrt, indem allen Componisten bekannt, daß die Octave vollkommener als die Quinte, und diese wieder vollkommener als die Terz ist.

Uebrigens hat der Herr Verfasser practisch sehr wohl bewiesen, daß nicht zwey Quinten unmittelbar auf einander folgen können, aber noch nicht a priori dargethan, worauf denn eigentlich diese Einförmigkeit zweyer auf einander folgenden Quinten, und des daher entstehenden Uebellauts beruhet. Dieses muß seinen Grund in der Natur haben, weil nichts in der Welt von ohngefehr oder ohne Ursach seyn kan, welche man vielleicht mit der Zeit durch Hülfe verschiedener physikalischen Erfahrungen, der Weltweißheit und der Mathematik wird richtig bestimmen und unumstößlich beweisen können.

Pythagoras.

D

D.

# Die uralte,

und bis auf den heutigen Tag noch fortdaurende

musikalische

# Octaven und Quintenlast

erleichtert,

und zu desto mehrerer Deutlichkeit mit einem hierzu dienlichen Kupferstich herausgegeben

von

Johann Georg Hillen,

Cantor und Schulcollegen in Glaucha vor Halle.

§. 1.

Es ist ein uraltes, und bis auf den heutigen Tag noch fortdaurendes **Verbot**, daß man keine **zween** unmittelbar auf einander folgende **Octaven- und Quintenklänge**, in der **geraden Bewegung** (motu recto) setzen und spielen soll.

§. 2. Ich sage mit Fleiß: Octaven- und Quintenklänge, und nicht schlechterdings: Octaven und Quinten. Die Ursach wird in meiner versprochenen, aber nun bald herauszugebenden **Generalbaßlust** aufs deutlichste gezeiget werden.

§. 3. Dieses uralte **Verbot** haben wir von denen alten, mittlern und neuesten musikalischen **Schriftstellern**, wovon einer diese, der andere eine andere **Ursach** anführet, warum die **Octaven- und Quintenklänge** in der **geraden Bewegung** nicht geduldet werden können.

§. 4.

§. 4. Das Verbot lautet hin und wieder also: **Zwo** unmittelbar auf einander folgende **Quinten und Octaven** fallen nicht wohl ins Gehör, und sind dahero zu vermeiden; Die vitia zweyer Quinten und Octaven zu verhüten, ist wohl zu observiren; Die Gegenbewegung muß allemal auf das möglichste beobachtet werden, um böse und verbotene Gänge zweyer Octaven und Quinten zu vermeiden; Zwo Consonantiae perfectae von einerley Art sollen niemals unmittelbar motu recto auf einander folgen, und so weiter.

§. 5. Die Ursachen, aller vorhergegangenen Verbote, sind gemeiniglich diese: 1) sie (die Octaven und Quinten) sind **verboten**; 2) sie fallen nicht wohl ins **Gehör**; 3) es ist keine **Veränderung** in solchen **Folgen**. Und dieses mag die beste Ursach seyn.

§. 6. Doch kan in der **Weltweisheit** nichts seltsamers gefunden werden, als **Lehrsätze** zu geben, und doch dieselbe nicht mit hinlänglichen **Gründen** zu beweisen.

§. 7. Weil nun die **Musik** ein Theil der **philosophischen** Gelehrsamkeit ist: (wie schon 1734. der **Secretär** der musikalischen **Gesellschafft**, Herr **M. Mizler** in **Leipzig**, in einer besondern **Dissertation**: quod musica scientia sit, & pars eruditionis philosophicae, gar wohl erwiesen hat,) so ist auch nichts seltsamers zu lesen und anzuhören, als solche **Verbotsursachen**, die meines Wissens nach dem §. 4. noch niemals hinlänglich sind erwiesen worden.

§. 8. Da es nun zeithero nicht geschehen ist; so hat

hat sich meine Feder erkühnet, auf Veranlassung der musikalischen **Gesellschafft** in **Leipzig**, von dieser Sache etwas zu schreiben, meine Gedanken hiervon zwar offenherzig zu entdecken; keineswege aber dieselbe andern, so es besser oder nicht so gut vermögen, aufzubürden, sondern einem jeden aufrichtig und nach der reinen Wahrheit gesinnten musikalischen **Philosophen** die freye Wahl zu lassen, ob er vermöge der Wahrheit mir oder einem andern beystimmen könne oder wolle.

§. 9. Meines Erachtens kommt es auf folgende zween **Hauptsätze** an. Der erstere mag dieser seyn: Zween unmittelbar auf einander folgende **Octaven**- und **Quintenklänge**, können in der geraden Bewegung, in der zweystimmigen **Setz**- und **Spielkunst**, nicht geduldet werden. Der andere mag dieser seyn: Zween unmittelbar auf einander folgende **Octaven**- und **Quintenklänge**, können in der vielstimmigen Setz- und Spielkunst, ohne Verletzung des Gehörs geduldet werden.

§. 10. Der **Octavenklang** ist eine **Zusammenstimmung** des Einklangs, nach fünf ganzen, nach einander abgezehlten **Tönen** mit dem darauf folgenden ganzen sechsten auf dem Clavier.

§. 11. Der **Quintenklang** ist eine **Zusammenstimmung** des **Einklangs**, nach drey ganzen, nach einander abgezehlten **Tönen** mit dem darauf folgenden halben auf dem Clavier.

§. 12. Wie der Octaven- und Quintenklang auf dem Pappier aussehe, zeiget Tab. III. n. 1. und 2.

§. 13. Ein ganzer **Ton** ist eine **Fortschreitung** des **Einklangs** zu dem nechstfolgenden **dritten** auf dem Clavier. n. 3.

§. 14. Ein halber **Ton** ist eine **Fortschreitung** des **Einklangs** zu dem nechstfolgenden **andern** auf dem Clavier. n. 4.

§. 15. Ein jeder **Clav** oder Tast auf dem **Clavier**, wenn er allein berühret wird, kan als ein **Einklang** angesehen werden. n. 5.

§. 16. Werden zwo **Tasten** zu gleicher Zeit berühret; so entstehet ein **Zweyklang**, und nach Beschaffenheit ihrer Lage von einander, entweder ein **Secunden**, oder **Tertienklang**, oder auch noch andere mehr. n. 6. und 7.

§. 17. Werden zwo **Tasten** zu ungleicher Zeit, doch bald nach einander berühret; so entstehet ein Secunden- oder Tertienton, oder auch noch andere mehr. n. 8. und 9.

§. 18. Werden viele **Tasten** oder **Klänge** zu gleicher Zeit berühret; so entstehet nach Beschaffenheit der Vielheit ein **Dreyklang** oder **Vierklang**, oder auch noch andere mehr. n. 10. und 11.

§. 19. Werden viele **Klänge** zu ungleicher Zeit, doch bald nach einander berühret; so entstehet nach Beschaffenheit der Vielheit oder Wenigkeit, eine lange oder kurtze **Melodie**, und diese letztere findet man über des Herrn Prof. **Gottscheds Ode:** Harter Himmel ꝛc. aus seiner critischen **Dichtkunst**, S. 403. hiermit beygedruckt.

§. 20. Die in §§. 10. 11. 13. und 14. gegebene **Sacherklärungen** kan ein jeder Meister, auch auf seinem musikalischen Instrument, gebrauchen und anwenden; sie sind aber um deswegen auf das Clavier eingerichtet, weil sich auf demselben alles viel leichter verstehen lässet, aus auf andern Instrumenten,

ten. Hieraus erhellet zugleich der grosse Nutzen des Claviers. Ja ich getraue mir zu sagen und zu behaupten, daß kein einziger Instrumentaliste auf seinem Werkzeug etwas rechtschaffenes im **Phantasiren, Harpeggiaturen** und **Manierenmachen** wird zuwege bringen können: es sey denn, daß er die **Klang**- und **Tonlehre**, und denn auch die wichtigsten Gründe vom **Generalbaß** und **Setzkunst** wohl verstehe. Wem dieses allzugroßsprecherich zu seyn düncket: der höre nur einen solchen Instrumentalisten, der besagte Forderungen besitzet; so wird ihm der Glaube gar bald in die Ohren gespielet werden.

§. 21. Nun will ich wieder an den 9ten §. gedenken, und nach demselben zuerst erweisen, daß zween oder mehrere unmittelbar auf einander folgende **Octaven**- und **Quintenklänge**, in der geraden Bewegung, in der zweystimmigen **Setz**- und **Spielkunst**, nicht geduldet werden können. Hierzu mögen folgende Ursachen einen Beweis abgeben.

§. 22. I. Die **Musik** ist so wenig um der Ein- oder Zweystimmigkeit halber allein erfunden, als der erste Mensch allein, ohne sein Eheweib und seine Nachkommen, mag erschaffen worden seyn. Sein Eheweib war wol dazu gebildet, mit dem Manne die allerbeste Uebereinstimmigkeit, nicht allein im Umgang, sondern auch im Lobe GOttes zu machen. Da aber der Schöpfer nicht nur um deswegen das Weib aus der Ribbe des Menschen gebauet, daß sie mit demselben harmoniren solte, sondern auch um der Vermehrung des menschlichen Geschlechts halber; so ist kein Zweifel, daß dieser weise Schöpfer den

End-

Endzweck müsse gehabt haben, bey der Vermehrung des Geschlechts auch zugleich eine noch vollstimmigere **Harmonie** zu erschaffen. Und da dieser gute Endzweck nicht wohl kan geleugnet werden; so folget, daß zween, oder auch mehrere unmittelbar auf einander folgende **Octaven**-und **Quintenklänge**, in der geraden Bewegung, wegen Ermangelung einer völligen Harmonie nicht geduldet werden können. Erste Ursach.

§. 23. II. Weil der Mensch, wie ein **Gesellschaft**- also auch ein **Veränderung** liebendes Geschöpf in denen **Klängen** ist; (wie beydes aus der Erfahrung bekannt,) die **Veränderung** aber durch beständiges **Octavisiren** und **Quintisiren** nicht erhalten werden mag; (wie gleichfals die Erfahrung lehret,) so folget, daß zween oder mehrere **Octaven**- und **Quintenklänge** in der **geraden Bewegung**, wegen Ermangelung der **Veränderung** nicht geduldet werden können. Andere Ursache.

§. 24. III. Weil der **harmonisch** Schöpfer selbst mit dem **Einklang**, auch die **Octav**, **Quint** und **Terz** zugleich erschaffen; so hat er uns damit lehren wollen, daß wir diese vier **Klänge** zur **Abwechselung** gebrauchen können, folglich nicht nöthig haben, durch beständiges **Octavisiren** oder **Quintisiren** die Ohren zu beleidigen. Dritte Ursach.

§. 25. Wer hiervon durch die Erfahrung überzeuget werden will, der mag eine **Saite** auf ein Bret aufziehen, und selbige, absonderlich bey stiller Abendzeit, berühren, desgleichen eine offene sowol als gedeckte **Orgelpfeiffe** nehmen, in dieselbe leise, mittelmäßig und starck hinein blasen; so wird man erfahren,

erfahren, daß sich mit dem **Einklang**, noch verschiedene andere Klänge melden werden.

§. 26. Ein Geheimniß einer gantz neuen **Erfindung** muß bey Gelegenheit des vorigen §. billig mit einschalten, obgleich der öffentliche Erweiß und Probe davon bis auf eine andere Gelegenheit verſparet wird. Ich habe es nemlich so weit gebracht, daß eine eintzige auf einem Bret, Flügel oder anderem Instrument aufgespannte Saite, zwey vernemliche **Klänge** zu gleicher Zeit und zwar einen jeden in der Natur leise mitklingenden, welchen man will, hervorbringen kan, wie schon verschiedene Privat-Proben mit vieler Verwunderung davon gemachet worden.

§. 27. IV. Von der unbelöcherten und ohne Züge versehenen **Trompete** haben wir folgendes zu lernen. Ihr Umfang weiset uns zwey **Octaven** auf. In der ersten finden wir diese **Klänge**: c, e, g, c; in der andern folgende: c, d, e, f, g, a, h und c. Da uns nun in der ersten **Octav** der harmonische **Dreyklang** ganz natürlich gezeiget wird, und ausser demselben kein anderer **Klang** hervor gebracht werden kan; so lehret uns die Natur, daß wir in der zweystimmigen Setz-und Spielkunst eine Abwechselung, (wo wir der Natur nicht Gewalt anthun wollen,) allerdings gebrauchen müssen, folglich auch zween oder mehrere **Octaven**-und **Quintenklänge** in der **geraden Bewegung** nicht geduldet werden können. Vierte Ursach.

§. 28. V. Von der **Trompete** haben wir ferner zu lernen, daß ihre erstere Octav **Sprung** und die andere **Stuffen** Weise einhergehe. Da nun auf die-

se Art, wenn zwey **Trompeten** zugleich geblasen werden, und die erstere mehrentheils in **Stuffen,** und die andere mehrentheils in **Sprüngen** natürlicher Weise einhergehen muß, unmöglich zween oder mehrere **Octaven**-und **Quintenklänge** entstehen können: so folget abermals, daß dieselbe in der **geraden Bewegung** nicht geduldet werden können. Fünfte Ursach.

§. 29. Von diesem Werckzeug hat ein **Setz-und Spielkünstler** die allerbeste und nöthigste Regel zu merken, nemlich: er muß alles **natürlich** setzen und spielen. Das **natürliche** aber bestehet darinnen, daß man in der **Melodie** ungleich mehr **Stuffen** als **Sprünge**, und in der **Baßstimme** ungleich mehr **Sprünge** als **Stuffen** gebrauche. Daß dieses seine Richtigkeit habe, zeiget nicht nur die **Trompete** in dem **Sprengel** ihrer zwoen **Octaven**, sondern auch das **Monochord**, und zwar in Hervorbringung der **Sprünge** in denen **Consonanzien** zuerst, und denn in Hervorbringung der **Stuffen** in denen **Dissonanzien.** Wer hiervon überzeuget werden will: mag ein **Monochord** zur Hand nehmen, und eine ganze **Saite** erst in zween, in drey, und denn auch in mehrere Theile nach der Ordnung abtheilen; so wird er befinden, daß ich nicht gelogen.

§. 30. VI. Da das **Wesen der Musik** in der **Veränderung** der verschiedenen **Klängen** bestehet; §. 23. und die Veränderung **natürlich** seyn muß; §. 29. die **natürliche** aber durch die **gerade Bewegung** allein nicht erhalten werden mag; diese aber am allerbesten noch durch die **Gegenbewegung**

**gung** (motum contrarium) und **Seitenbewegung** (motum obliquum) geschehen kan; ferner zween oder mehrere **Octav- u. Quintenklänge** von aller natürlichen Veränderung ausgeschlossen sind: so folget, um diesen Zweck zu erhalten, daß dieselbe in der **geraden Bewegung** nicht geduldet werden können. Sechste Ursach.

§. 31. Was Gerade-Gegen- und Seitenbewegung sey, stehet n. 12. 13. und 14.

§. 32. Daß in dem **Bezirk** des **Octavenklangs zwölf Einklänge** möglich sind; und daß ein jeder von diesen zwölf Einklängen die **Octav, Quint** und **Terz** mit sich führe; und daß eine jede Octav, Quint und Terz wiederum ihre natürliche **Mitklänge** hervorbringe; und daß diese natürlich hervorgebrachte Mitklänge viele **Con-** und **Dissonanzienklänge** mit einem willkührig hierzu erwehlten **Einklang** verursachen, ist theils aus dem vorhergehenden, theils aus der Erfahrung bekannt. Da nun auf diese Art viele Con- und Dissonanzienklänge, und aus denenselben viele Veränderungen entstehen; die **Veränderung** aber das **Wesen**, ferner die künstliche **Vermischung** der Con- und Dissonanzien das **Schöne** in der **Musik** ist: (wie gleichfals aus der Erfahrung bekannt,) so folget, daß zween oder mehrere **Octav-** und **Quintenklänge**, **in der geraden Bewegung**, wegen Ermangelung der vielen **Veränderungen** und des **Schönen**, nicht geduldet werden können. Siebente Ursach.

§. 33. VII. Da auch selbsten zween oder mehrere **Tertien**; desgleichen zween oder mehrere **Sextenklänge** in der geraden Bewegung, von aller Verände-

änderung ausgeschlossen sind: (da sie doch aus der Erfahrung viel besser, als wie die **Octaven- und Quintenklänge** klingen, so folget, daß zween oder mehrere **Octav- und Quintenklänge** in der **geraden Bewegung** noch viel weniger zu dulden. Achte und letzte Ursach.

§. 34. Weil der Mensch ein Veränderung liebendes Geschöpf in denen **Klängen** ist: so findet er an zween oder mehreren **Octavenklängen** auch wiederum Vergnügen, er mag nun dieselbe gleich Anfangs, in der Mitte oder zu Ende der Musik hören, wenn nur eine Veränderung dazwischen erfolget.

§. 35. Ausser der Liebe zu dieser vergnügten Veränderung mag wol zu dieser, denen 8. Ursachen nicht zuwiderlauffenden Erlaubniß, diese Ursach angegeben werden, weil der Octavenkl. die **allervollkommenste Consonanz** ist, und ohne alle **Schwebung** auf denen **Clavieren** angetroffen wird.

§. 36. Gleiche Bewandniß mag es auch mit denen **Octävgen** in denen **Orgeln** haben. Die 4, 2 und **einfüßige** Octavenzüge, mögen nicht sowol um der Ein- sondern 1) um der **Zwey- und Mehrstimmigkeit** in die Orgeln gebracht worden seyn. 2) um der **Veränderung** halber. 3) ein solches Werck desto **klingbarer** zu machen. 4) es ist nicht zu **kostbar** zu bauen; und 5) sie (die Octävgen) ohne die geringste **Schwebung** gehöret werden.

§. 37. Der **Quintenklang** ist wohl nach dem **Octavenklang** die vollkommenste **Consonanz**, dessen reineste **Verhältniß** ist wie 3 zu 2. Weil er aber nach der besten **Temperatur** ein zwölftel

Comma

**Comma** unterwärts schweben muß, und also seine natürliche reine Verhältniß nicht behalten kan: so folget, daß er 1) in der zweystimmigen Setz- und **Spielkunst**, in der **geraden Bewegung**, noch viel weniger, als wie der **Octavenklang** zu dulden, 2) er wegen seiner **Schwebung**, das nicht einmal nachmachen dürfe, was doch gleichwol dem **Octavenklang** nach §. 34. erlaubet worden.

§. 38. Daß aber auch aufs höchste zweene **Quintenkl.** in der zweystimmigen **Setz-** und **Spielkunst** in der **geraden Bewegung** können gesetzet und gespielet werden: dazu habe ich vielerley Ursachen im Vorrath. Wer sich unterdessen darüber aufhalten will: mag sich nach seiner (vielleicht übelgefasten) Einbildung, darüber aufhalten. Der Beweiß bleibet auf eine andere Zeit ausgesetzet. N. 15. stehen sie.

§. 39. Warum man **Quintenzüge** in die **Orgeln** bringt: geschiehet keinesweges, daß ein solcher **Zug** mit einem 8**füßigen** allein, sondern zum **vollen Werck** soll gespielet und angezogen werden.

§. 40. Meines Erachtens aber wäre es fast besser, man brächte gar keine **Quintenzüge** in die **Orgeln**, besonders, wo eine drey- oder mehrfache **Mixtur** vorhanden, weil die **Quinte** schon von Rechtswegen darinnen stecken muß; wolte man aber einen solchen gerne haben, daß man ihn so verfertigte, daß er eben so natürlich leise klänge, als wie die Quinte bey einer **Quintatön**, oder als wie bey einer aufgespannten **Saite** die **Quinte** mitklinget; und daß man einen solchen **Zug** nicht eben zum **vollen Werck**, sondern zu einer, oder zwey 8**füßigen**

Stimmen gebrauchen könte. Auf eine solche Art könte man in denen **Orgeln** ein **Quintprincipal**, **Quintgedackt**, **Quintflöte** u. s. w. haben. Was neues!

§. 41. Auf eine solche Art könten auch die **Tertienzüge** eingerichtet, und nach dem vorigen §. gebrauchet werden; sonsten taugen sie, wie sie dermalen eingerichtet sind, zu nichts, und sind **unnatürlich**. Und dieses soll so gleich erwiesen werden.

§. 42. Es wird insgemein von verständigen **Organisten** und **Orgelbauern** die Regel gegeben, daß man nur bey denen **harten Tonarten**, (modis duris) und nicht bey denen **weichen Tonarten** (modis mollibus) die **Tertienzüge** anziehen dürfe. Und hierinnen haben sie Recht. Denn da der **Tertienzug** bey einer **harten Tonart** schon viel unnatürliches verursachet, wie viel unnatürlicher würde es alsdenn nicht klingen, wenn bey diesem in eine **weiche Tonart** ausgewichen werden solte? Klingt es nicht unnatürlich, wenn bey diesem **Dreyklang** c, e und g zugleich e, gis und h mit klinget? n. 16. Ferner, klingt es nicht unnatürlich, wenn bey diesem **Dreyklang** a, c und e zugleich cis e und gis mitklinget? n. 17. Da ja in dem ersten Fall gis mit g und c; desgleichen h mit c **dissoniret**; und in dem andern Fall cis und gis mit c, desgleichen auch gis mit a **dissoniret**? Das unnatürlichste dabey ist noch dieses, daß hier mit der kleinen **Terz** c zu a zugleich auch die grosse cis gehöret wird. Vieler unnatürlichen Folgen mehr, bey dem vielstimmigen Spielen vor jetzo zu geschweigen. Daß also die heutige **Tertienzuge** unnatürlich seyn: werde hoffentlich zur Gnüge erwiesen haben.

§. 43. Da ich nun erwiesen, daß zween unmittelbar auf einander folgende Octav- u. Quintenklänge in der **geraden Bewegung**, in der zweystimmigen Setz- und Spielkunst, vermöge der achterley angegebenen Ursachen, ganz und gar nicht geduldet werden können: so will nunmehro den andern Satz nach §. 9. vornehmen, und erweisen, daß zween unmittelbar auf einander folgende Octaven- und Quintenklänge, in der vielstimmigen Setz- und Spielkunst, in der **geraden Bewegung**, in denen mittlern- und untern Stimmen, ohne Verletzung des Gehörs, geduldet werden können. Folgende Ursachen mögen einen Beweiß abgeben.

§. 44. I. Weil in der vielstimmigen Setz- und Spielkunst vielerley **Klänge** vorkommen, die vielerley Klänge verschiedene **Veränderung** verursachen; die verschiedene **Veränderung** der Klänge aber das **Wesen** in der Musik ist: §. 23. so folget, daß zween oder mehrere Octav- und Quintenklänge in der **geraden Bewegung**, wegen der verschiedenen andern **Mitklängen** können geduldet werden. Erste Ursach.

§. 45. II. Ein jeder **Klang**, der dem **Wesen** der **Musik** nicht hinderlich ist: kan geduldet werden. Da nun der Octav- und Quintenklang so eingerichtet werden kan, daß er dem **Wesen**, nemlich der **Veränderung** der andern Klängen nicht hinderlich ist: so folget, daß er auf vorbeschriebene Art könne geduldet werden. Andere Ursach.

§. 46. III. IV. Da der harmonische **Schöpfer** mit dem **Einklang** den Octaven- und Quintenklang am allervernehmlichsten zugleich erschaffen;

§. 24. ferner unter allen Klängen keiner mehr, als wie dieser zu einer Füll- oder **Nebenstimme** sowol im Setzen als Spielen gebrauchet werden kan: so folget, was das erstere betrifft, daß wir der Natur **nachahmen**, und was das andere anlanget, daß wir denselben, so oft als wir können, gebrauchen. Und da wir solchen vermöge der kurtz vorhero §. 44. und 45. angegebenen Ursachen gebrauchen können, wir selbigen um jetziger zwey angeführten Ursachen halben um desto mehr gebrauchen können; folglich auch beschriebener Massen zu dulden sey. Dritte und vierte Ursach.

§. 47. V. Da der **Octavenklang** die vollkommenste **Consonanz** ist, §. 35. und mit dem Basse allein in der zweystimmigen Setz- und Spielkunst zur Abwechselung nach §. 34. ohne Verletzung des Gehörs, mag geduldet werden: so folget, daß er in der vielstimmigen Setz- und **Spielkunst** in der geraden Bewegung um desto mehr zu dulden sey. Fünfte Ursach.

§. 48. VI. Zwey, drey oder vier **Octavenklänge** sind auch in der **Oberstimme** in der **geraden Bewegung** erlaubet, mehrere aber können nicht geduldet werden. Daß so viel in dem ersten Fall, ist die Ursach, weil die **Octav** mit denen **Mittlern-** und **Unterstimmen** schöne **Veränderung** machet. Daß aber nicht mehr in dem andern Fall, ist die Ursach, weil die **Oberstimme** gerne **Stuffen**, und der **Baß** gerne **Sprünge** liebet, wie wir vorhero von der Natur der **Trompete** gelernet haben. Sechste Ursach.

§. 49. VII. Zwey, drey oder vier **Quintenklänge**

ge sind auch in denen **Mittlern-** und **Unterstimmen** in der geraden Bewegung erlaubet; folgen mehrere, so ist es wider die Ordnung der Natur. Daß so viel in dem ersten Fall, ist die Ursach, weil die **Quint** mit denen übrigen Stimmen schöne Veränderung machet. Daß aber nicht mehr in dem andern Fall, ist die Ursach, weil in einer musikalischen **Leiter** (scala musica) ungleich weniger **Quinten-** als andere Klänge vorfallen. Siebente und letzte Ursach.

§. 50. Exempel findet man von n. 18. bis 23.

§. 51. Wer nun gegen diese **erleichterte musikalische Octaven-** und **Quintenlast** was einzuwenden hat, dem stehet der Weg zur Widerlegung offen. Mir soll es allezeit lieb seyn, wenn ich eines bessern davon werde überzeuget werden können; folget aber an statt dessen eine kahle und nichtsgegründete Widerlegung: so werde sie nicht werth achten, die Welt durch eine Gegenwiderlegung zu beschweren. Unterdessen versichere, daß ich weder eine neue Lehre stifften, oder sonsten auf eine strafbare Art mich bekannt machen wollen, sondern dasjenige, was mir und andern zeithero mag zur **Last** gewesen seyn, nunmehro zu einer vernünftigen **Lust** zu machen.

§. 52. Es wird denen mehresten bekannt seyn, daß die Kirche zu St. **George zu Glaucha** vor **Halle**, durch ein besonder Schicksal den 6. Januarii 1740. Vormittag, zwischen 11. und 12. Uhr unvermuthet in die Asche geleget worden. Da nun in derselben auch ein mittelmäßiges **Orgelwerck** gestanden, und mancher an denen verschiedenen **Dispositionen** der Orgeln ein Vergnügen befindet: so

habe die Disposition davon mit anhängen wollen. Es war

**I. In dem Hauptwerck.**

| | | |
|---|---|---|
| 1) Bordun | 16 | Fußton |
| 2) Principal | 8 | - - - |
| 3) Grobgedackt | 8 | - - - |
| 4) Gemshorn | 8 | - - - |
| 5) Trompete | 8 | - - - |
| 6) Octav | 4 | - - - |
| 7) Gemshorn | 4 | - - - |
| 8) Octav | 2 | - - - |
| 9) Spitzflöte | 1 | - - - |
| 10) Quinte | 3 | - - - |
| 11) Terz | 1⅗ | - - - |
| 12) Mixtur | 5fach. | |

Ausser dem war noch

13) Sternzug.
14) Coppel zu der Brust.

**II. In der Brust oder Oberwerck**

| | | |
|---|---|---|
| 1) Quintaton | 8 | Fußton |
| 2) Gelindegedackt | 8 | - - - |
| 3) Principal | 4 | - - - |
| 4) stille Flöte | 4 | - - - |
| 5) Octav | 2 | - - - |
| 6) Quinte | 3 | - - - |
| 7) Terz | 1⅗ | - - - |
| 8) Mixtur | 4fach. | |

**III. In dem Pedal.**

| | | |
|---|---|---|
| 1) Subbaß | 16 | Fußton |
| 2) Posaunenbaß | 16 | - - - |
| 3) Octav | 8 | - - - |
| 4) Waldflöte | 1 | - - - |
| 5) Cornet | 2 | - - - |

6) Coppel z. Hauptwerck.
7) Tremulant durchs ganze Werck.

§. 53. Diese Orgel ist 1718. von Herrn **Contius** dem Aeltern durch Herrn **Zoberbier**, beyde nunmehro verstorbene Orgelbauern, erbauet.

§. 54. Organisten sind an dieser Orgel gewesen 1) der verstorbene Herr **Crüger**, gewesener Raths-cämmerer in Halle, und 2) der noch lebende Herr Johann **Pömer**, zur Zeit zugeordneter Rector an der Glauchischen Schule.

Anmer-

# Anmerkungen.

Zum §. 6. Die Sätze, so aus der Erfahrung angenommen werden, haben ihre Gewißheit durch die Sinne, ob man gleich noch nicht in dem Stande ist, solche durch unumstößliche Gründe zu behaupten. Daher ist es nichts seltsames und ungereimtes Lehrsätze daraus zu machen. Weil also zwo Quinten und Octaven in gerader Bewegung dem Gehör misfallen, so ist es vernünftig, deren Folge durch einen Lehrsatz zu verbieten. Der Herr Verfasser nimmt ja selbst einige Sätze aus der Erfahrung an.

Zum §. 27. und 28. Der Herr Cantor wird vielleicht eine sonderbare Trompete haben, deren Umfang nur zwo Octaven aufweiset, und also von den übrigen und sonst bekannten gänzlich unterschieden ist. Ausser solcher wird wol keine seyn, die nicht wenigstens vier Octaven in ihrem ambitu aufwiese.

Zum §. 29. Die Trompete, so als ein ganz besonderes Instrument die Eigenschafften hat, daß sie in ihre eigene Tonart eingeschränket ist, kan uns in der Setz- und Spielkunst nicht zur Richtschnur dienen; Es sey denn, daß man etwas auf Trompeten allein setzen, oder, wenn solche bey einer Musik gebrauchet werden, sich, bey Einrichtung der Melodie nach ihren Intervallen richten muß.

Wenn ferner unter der Melodie und Baßstimme ein solcher Unterscheid gemacht wird, daß iene mehr Stuffen als Sprünge, diese aber mehr Sprünge als Stuffen haben soll, so fraget sich: Führet denn die Baßstimme keine Melodie, daß man sie deswegen von solcher unterscheidet? Ich meinete, die fortgesetzte Harmonie bestünde aus der Verknüpfung zwoer oder mehrer Melodien. Demnach sollte es wohl heissen: Das Natürliche bestehet darinnen, daß man in der Melodie der Oberstimme ungleich mehr Stuffen als Sprünge, und in der Melodie der Baß- oder Grundstimme ungleich mehr Sprünge als Stuffen gebrauche. Ob aber dem Begriff des Natürlichen in der Melodie also ein Genügen gethan, oder solcher damit erschöpfet sey, ist eine andere Frage, die ein rechtschaffener Componist

nist schwerlich beiahen wird. Hiernächst ist auch die Frage: Ob es in der Oberstimme hauptsächlich auf die Stuffen und in der Unterstimme auf die Sprünge ankomme? Denn der Beweis von dem Umfange der Trompete heisset ia gar nichts.

Zum §. 48. und 49. Der Herr Verfasser erlaubet vier Octaven und Quinten nach einander. Vier Octaven nach einander geben zwo kurze Melodien von einerley Art, ohne die geringste Veränderung. Eben dergleichen geben vier Quinten nach einander. Ich erweise dieses aus seiner eigenen Beschreibung der Melodie nach §. 19, allwo es heisset: „werden viele (sollte billich heissen verschiede„ne) Klänge zu ungleicher Zeit, doch bald nach einander „berühret: so entstehet nach Beschaffenheit der Vielheit „oder Wenigkeit eine lange oder kurze Melodie.„ Hier findet sich die Wenigkeit der zu ungleicher Zeit nach einander berührten Klänge, nämlich in vier Octaven oder Quinten nach einander, und zwar in zwo Stimmen. Daher entstehen zwo kurze Melodien von einerley Art. Zum Exempel siehe Tab. II. num. 10. und 11. Wofern hiedurch die Octaven- und Quintenlast, nach §. 51. erleichtert ist, und der Herr Cantor nebst andern, an solcher unharmonischen Harmonie Gefallen träget, kan man ihm solche Lust wol gönnen; Aber daß solche vernünftig sey, wird kein Verständiger sagen. Der Herr Verfasser hat nicht nur von der Hauptsache nichts erwiesen; sondern noch überdis falsche Sätze hingeschrieben, und mehr verderbet als gut gemacht.

Aristobulus.

Der letzte von den zwey angegebenen Hauptsätzen der Schrifft D §. 9 ist schlechterdings falsch. Es müste iemand ein sehr dickes Gehöre haben, der auch bey mehrern Stimmen die Quinten und Octaven, wenn sie in den äusern Stimmen sich befinden, nicht als eckelhafft vernehmen sollte. Man höre nur dis von dem Herrn Verfasser der Schrifft C angegebene Exempel Tab I. Num. 2. a, b, c, d, bedachtsam an, so wird man die Einförmigkeit und schlechte Veränderung gar bald bemerken. Dieses beweisen alle musikalische Ohren a posteriori durchgehends. Gleichwol

sagt

sagt der Herr Verfasser getrost: Zwey unmittelbar auf einander folgende Octaven- und Quintenklänge können in der vielstimmigen Setz- und Spielkunst ohne Verletzung des Gehöres geduldet werden. Es ist wahr, in den Mittelstimmen wischen sie wol zuweilen mit durch, ohne daß solche das Gehör bemerket; Weil aber doch ein scharfes und aufmerksames Gehör solche auch bemerken kan, wenn es besonders darauf Achtung gibt, so sind sie als Fehler auch in Mittelstimmen zu vermeiden. Da aber Herr Hill überhaupt bey vielen Stimmen die unmittelbare Octaven- und Quintenfolge als erlaubt angibt, so scheinet es als wenn er alle musikalische Ohren unserer Zeit Lügen strafen wollte. Die Erklärungen, die von §. 10 bis 19 stehen, sind ungewöhnlich, und mehr Wort- als Sacherklärungen, auch zum Theil falsch. Zum Exempel die Sacherklärung von der Octave ist diese: Die Octave ist ein Intervall von zwey Tonen, welcher Grösen sich wie 1 zu 2 verhalten, und dahero vom Gehör leicht vernommen werden. Hingegen des Herrn Verfassers Erklärung von dem Octavenklang ist wider die Eintheilung der Octave. Eine Octave bestehet ja aus fünf ganzen und zwey halben Tonen, wovon der eine halbe Ton in der Quinte, und der andere in der Quarte lieget, da hingegen Herr Hillens Octave aus sechs ganzen Tonen bestehet, nämlich c, d, e, fis, gis, b, c̄, welche sehr übel ins Gehör fällt. Man wundert sich, daß der Herr Cantor in solchen Kleinigkeiten anstösset. Das Wort Einklang ist auch unnöthig in einem fremden Verstand genommen. Denn zu einem Einklang (Vnisonus) gehören wenigstens zwey Tone, ob gleich das Wort vermöge der Sylbe Ein (uni) eine Einheit zu bezeichnen scheinet: Der Herr Cantor aber braucht es vor das Wort Grundton §. 15.

Was Herr Hill §. 22. vorgetragen, wird vernünftigen Personen wunderlich vorkommen, weil es sehr ungereimt ist, aus einem theologischen Geheimnis einen Beweis in einer physikalischen Sache herzunehmen. Der Schluß, den wol ausser Herrn Hillen niemand einsehen wird, heisset also: Gleichwie GOtt die Eva nicht nur dem Adam

zu einer Gehülfin erschaffen, sondern daß sie auch das menschliche Geschlecht sollte vermehren, so hat auch der Schöpfer den Endzweck gehabt, bey der Vermehrung des menschlichen Geschlechts eine noch vollstimmigere Harmonie zu erschaffen, woraus folget, daß unmittelbar auf einander folgende Octaven und Quinten nicht geduldet werden können. Risum teneatis amici.

Die andere und dritte Ursach, welche fast auf eins hinaus laufen, sind besser, aber noch weit von der Grundursache entfernet. Daß Octaven und Quinten wegen Ermangelung der Veränderung nicht wohl klingen, ist schon lang bekannt gewesen. Die Frage ist itzo: warum bey der unmittelbaren Octaven- und Quintenfolge keine Veränderung vorhanden, da doch solches bey der Terzen- und Sextenfolge nicht ist, und worauf dies eigentlich in der Natur beruhet. Die vierte Ursach §. 27. ist zu weit hergeholet. Weil in der ersten Octave auf der Trompete der Dreyklang ganz natürlich enthalten ist, so soll uns die Natur lehren, daß wir in der zweystimmigen Setz- und Spielkunst eine Abwechselung gebrauchen müssen. Warum denn aber nur in der zweystimmigen Setzkunst? Dieses ist eine angenommene und unerwiesene Gedanke. Ueberhaupt lehret uns die Natur durch ihre verschiedenen Intervallen, daß wir solche auch verschieden gebrauchen sollen. Daraus aber folget noch nicht, daß wir keine Octaven und Quinten machen dürfen. Zwey unmittelbare Quinten nach einander enthalten ja auch eine Abwechselung, und ob es gleich einerley Intervalle sind, so sind es doch verschiedene Tone. Nun fraget sich, warum klingt diese Abwechselung nicht? Die fünfte Ursach ist von eben der Beschaffenheit, und die sechste und siebende ist schon §. 23. da gewesen. Es wäre besser, man hätte nur eine, und zwar die wahre und nächste Ursache, als so viele angegeben, von welchen keine nichts beweiset.

Was im folgenden §. 33. gesagt wird, daß zwey oder mehrere Tertien- und Sextenklänge von aller Veränderung ausgeschlossen sind, ist nicht der Wahrheit gemäß. Welcher Componist weiß nicht, daß zwey und mehrere Terzen und Sexten in der geraden Bewegung Veränderung

haben,

haben, ganz wohl klingen, und häufig mit guter Würkung gesetzet werden? Zwey und mehrere grose Terzen und zwey und mehrere kleine Sexten klingen wohl in der geraden Bewegung auf einander nicht gut, der Verfasser aber hat überhaupt von Terzen und Sexten geredet. Hingegen kan man drey bis vier kleine Terzen, und drey grose Sexten nach einander in der geraden Bewegung ganz wohl setzen, ohne das Gehör zu beleidigen. Wechseln aber grose und kleine Terzen und Sexten nach einander ab, so kan man wol fünf bis sechs hinter einander in der geraden Bewegung mit Vergnügen anhören.

Wenn Herr Hill §. 38. vorgibt, daß man aufs höchste zwey unmittelbare Quinten in zweystimmigen Sachen setzen könne, werden solches alle gesunde musikalische Ohren nimmermehr billigen, und der tüchtige Beweis davon bis an der Welt Ende ausgesetzet bleiben. Num. 15. sind ja zwey rechte Roßquinten, die hoffentlich der Herr Cantor nicht wird vertheydigen wollen, indem sonst alle Anfänger der Composition wider ihn aufstehen würden. Mit dem Verfasser bin ich wegen der unnatürlichen Tertienzüge in den Orgeln einerley Meinung.

Daß man Octaven und Quinten in vielen Stimmen dulden könne, hat der Verfasser §. 44. nicht erwiesen. Es folget noch lange nicht, daß man, weil vielerley Klänge und verschiedene Veränderung, als das so genannte Wesen der Musik, bey vielen Stimmen vorkommen, Quinten und Octaven machen darf. Vielerley Klänge und verschiedene Veränderung kommt auch bey zwey Stimmen vor, also dürfte man nach dieser Regel auch in zwey Stimmen dergleichen thun. Wenn eine Sache einmal ihrer Natur nach nicht geschickt ist, einen gewissen Endzweck zu erhalten, so kan ich solche weder allein, noch mit andern Mitteln solchen zu erhalten, gebrauchen. Die Musik hat die Bewegung und Beruhigung der Leidenschafften zum Endzweck nebst der Belustigung des Gehörs: Unmittelbare Quinten und Octaven aber sind diesem Endzweck zuwider, also können sie auch niemals solchen zu erhalten gebrauchet werden, es sey in vielen oder wenig Stimmen. Es wäre auch unvernünftig, Mittel zur Erhaltung des Endzweckes anzuwen-

wenden, von denen man doch gewiß weiß, daß sie solchem entgegen sind, und die gute Ordnung verdunkeln, zumal da man viel bessere an der Hand hat. Der Vernunft zufolge müssen wir allzeit suchen das beste zu erwählen, und keine Unvollkommenheit dulden, wo wir es besser haben können.

Die andere Ursach §. 45. ist gleichfalls schwach. Der Herr Cantor hat ja noch nicht erwiesen, daß Octaven und Quinten so fortgesetzet werden können, daß sie der Veränderung (und dem Wohlklänge, hätte noch dabey stehen sollen) nicht hinderlich sind. Die Veränderung allein macht das Wesen der Musik noch nicht aus, sondern eine wohlklingende Veränderung. Bey vielen Stimmen können zwar Quinten und Octaven so bedecket werden, daß man sie nicht sogleich bemerket, warum soll man aber was unvollkommenes thun oder dulden, wenn man es besser haben kan? Ist aber der Fall, daß man durch Verbindung zweyer Quinten und Octaven mehr bey seiner Absicht verlieret, als erhält, so können sie in den Mittelstimmen alsdenn geduldet werden, welches jedoch sehr selten vorkommt.

Herr Hill macht §. 46. wieder unerlaubte Folgerungen, die von selbsten wegfallen. Denn da die Quinte zu Füll- und Nebenstimmen wohl gebrauchet werden kan, so folget weiter nichts, als daß wir solche, so oft als es angehet, gebrauchen dürfen. Nun aber können wir solche hinter einander in der geraden Bewegung nicht gebrauchen, vermöge der Erfahrung, also sind sie auch nicht zu dulden.

Die §. 47. angeführte Ursach sagt, wie gewöhnlich, wieder nichts. Es folget ja nach §. 34. weiter nichts, als daß man in der vielstimmigen Setzkunst die Octave als eine sehr vollkommene Consonanz sehr oft gebrauchen kan, wenn nur eine Veränderung dazwischen erfolget, wie der Herr Cantor selbsten sagt, und darwider hat niemand nichts einzuwenden.

Was der Herr Verfasser §. 48. und 49. vorträgt, ist ganz unerhört, und vermuthlich noch keinem Componisten bekannt. Weil die Octave mit den mittlern und untern Stimmen schöne Veränderung macht, so darf man in der Oberstimme vier, aber nicht mehr Octaven nach einander

in der

in der geraden Bewegung setzen, und weil die Quinte mit den übrigen Stimmen schöne Veränderung macht, so sind vier Quinten in den mittlern und untern Stimmen in der geraden Bewegung erlaubet. Mein GOtt, wo bleibet der Beweis! und was hat der Herr Cantor in aller Welt gedacht, daß er solche ketzerische Gedanken in der Music drucken zu lassen sich nicht enthalten! Die Exempel von n. 18 bis 23 sind unleidlich und abscheulich, und sonderlich krönet das letzte Exempel das Werk, als in welchem nach Werkmeisters Redensart, Kuhoctaven und Roßquinten zugleich vorkommen. Man glaubet, daß Herr Hill sich auf eine wunderliche Art bekannt gemacht, und den Schülern der Composition ein groses Aergerniß gegeben. Dieses Verbrechen zu büßen wünschen wir ihm, daß er Zeitlebens keine Octaven und Quinten in der geraden Bewegung hinter einander mehr machen möge.

Pythagoras.

Der Herr Verfasser der Schrifft D hat mit vieler Kühnheit seine Octaven- und Quintenlast, nebst einem hierzu dienlichen Kupferstiche bey der gelehrten musikalischen Welt abpacken wollen. Allein der Herr Pythagoras und Herr Aristobulas haben sich zum guten Glück der Compositionsanfänger solcher verdächtigen Abladung nachdrücklich widersetzet, und ihn die Octaven- und Quintenlast ferner zu tragen so überzeugend als vernünftig ermahnet.

Socrates.

E.

# Erörterung der Frage:

## Warum zwo unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nicht wohl ins Gehör fallen, da doch solches in den Orgeln, da Quinten und Octaven durchgehends in den Mixturen von den Orgelmachern angebracht werden, nicht geschiehet.

## Plato:

**Die Seele ist ein vernünftiges Wesen, welches sich nach der harmonischen Zahl beweget.**

§. 1.

Die Musik ist eine Kunst, verschiedene Tone nach und neben einander zu verknüpfen, damit durch derselben Schall das menschliche Gemüthe nach Verlangen beweget werden könne.

§. 2. Verschiedene nach einander verknüpfte Tone heissen eine Melodie.

§. 3. Verschiedene neben einander verknüpfte Tone werden eine Harmonie genennet.

§. 4. Da die Beantwortung der vorgelegten Frage auf dem Grunde der fortgesetzten Harmonie beruhet; und die fortgesetzte Harmonie eine Verknüpfung verschiedener Melodien ist; hier aber zu weitläuftig fallen würde, die Einrichtung der Melodien genau zu untersuchen: so will ich dismal zweyerley vor ausgemacht annehmen: 1) daß eine Melodie nicht vollständig seyn könne, wenn sie nicht auf eine vollständige Tonart gegründet worden. 2) Daß in jeder vollständigen Tonart die Terz, Quinte und Octave hervorrage, mithin die Secunde, Quarte, Sexte und Septime auf die Terz, Quinte und Octave sich beziehē, welche leztere zusammen der harmonische Dreyklang genennet werden, und zur Harmonie die erste Gelegenheit gegeben. Da nun die Vernunft und die Erfahrung uns nur zwey vollständige Tonarten zeigen, welche in Betrachtung der grösern und kleinern Terz die harte und weiche Tonart genennet werden; so kan man mit Wahrheit sagen, daß unsere Vorfahren, als sie die fälschlich genannten zwölf griechischen Tonarten und andere ungegründete Dinge aus-

ausgehecket, ihre Musik mehr vor das Gesicht als vor das Gehör eingerichtet.

§. 5. „Das Gehör ist bekannter massen das Ver„mögen der Seele, den Schall sich vorzustellen, „wodurch Veränderungen im Ohr veranlasset wer„den. Dieses Vermögen kan weder der Tonkünstler noch der Zuhörer nach Belieben ändern, indem beyde, währender Musik, einerley empfinden.

§. 6. Da die Musik eine Kunst ist (§. 1.); die Kunst aber in Nachahmung der Natur bestehet; und die Natur selbst einem gewissen Gesetze unterworfen, welches mit einem Worte: Ordnung heisset; so wird nicht undienlich seyn, aus der Grundlehre die hieher gehörigen Sätze zu entlehnen.

§. 7. „Die Vollkommenheit ist die Uebereinstim„mung des Mannigfaltigen.

§. 8. „Ein jedes Ding hat seinen besondern „Raum und seine besondere Zeit. Da nun der „Raum die Ordnung der Dinge ist, welche neben „einander zugleich sind; hingegen die Zeit die Ord„nung der Dinge ist, welche nach einander folgen; „so kan die Vollkommenheit ohne Ordnung nicht „erlanget werden.

§. 9. „Da jedes Ding seinen besondern Raum „und seine besondere Zeit hat (§. 8.); so machet die „Natur keinen Sprung, sondern verfähret in allen „Dingen ordentlich.

§. 10. „Die Ordnung ist die Aehnlichkeit des „Mannigfaltigen in dessen Folge neben und nach „einander.

§. 11. „Weil iedes Ding seine Ordnung hat „(§. 8. bis 10.); mithin kein Ding dem andern gänz-

"lich gleich ist; so gibt es verschiedene Grade der "Ordnung.

§. 12. "Weil die Vollkommenheit ohne Ordnung "nicht erlanget werden kan (§. 8.); die Ordnung "aber verschiedene Grade hat (§. 11); so gibt es "auch verschiedene Grade der Vollkommenheit.

§. 13. "Jeder Grad der Ordnung und der Voll-"kommenheit gibt eine besondere Regel.

§. 14. "Indem wir die Vollkommenheit eines "Dinges empfinden und betrachten, so haben wir "ein Vergnügen daran. Je gröser die Vollkom-"menheit, desto gröser ist das Vergnügen.

§. 15. "Da der Raum und die Zeit die Ord-"nung der Dinge ist (§. 8.); so hat ein iedes Ding "sein besonderes Verhältniß.

§. 16. In folgender doppelten Vorstellung der arithmetischen Verhältnisse findet man **oben** die, auf den Einklang gegründeten, drey vornehmsten vollkommenen Consonanzen, nemlich die Octave, Quinte und grösere Terz. **Unten** aber wird gezeiget, wie sich iede harmonische Stuffe zu der vorhergehenden verhalte: da sich denn, nebst der kleinen Terz als der vierten vollkommenen Consonanz, noch die drey unvollkommene Consonanzen, namentlich die Quarte, die grösere und kleinere Sexte angeben. Siehe Tab. IV. Fig. 1.

§. 17. Obgleich sonst der Octavraum alle einfache Klangstuffen in sich fassen kan; so erhellet doch aus dem vorhergehenden §. und noch mehr aus dem folgenden, daß zu ordentlicher Stellung aller Consonanzen drey Octaven erfordert werden, welche man billig mit Beynamen unterscheidet, und die

darzwi-

darzwischen vorkommende harmonische Stellen besonders bemerket:

§. 18. Es gibt nemlich das Verhältniß:

1---2 die einfache Octave.
1---3 die erste zusammengesetzte Quinte, als die beste.
1---4 die zweyfache Octave.
1---5 die zweyte zusammengesetzte grösere Terz, als die beste.
1---6 die zweyte zusammengesetzte Quinte.
1---8 die dreyfache Octave.

2---3 die einfache Quinte.
2---4 die zweyte Octave.
2---5 die erste zusammengesetzte grösere Terz.
2---6 eine zusammengesetzte Quinte, welche 1--3 ähnlich ist.
2---8 eine doppelte Octave.

3---4 die einfache Quarte.
3---5 die einfache grösere Sexte.
3---6 eine Octave von der Quinte.
3---8 die erste zusammengesetzte Quarte.

4---5 die einfache grösere Terz.
4---6 die höhere einfache Quinte, welche 2---3 ähnlich ist.
4---8 die dritte Octave.

5---6 die einfache kleinere Terz.
5---8 die einfache kleinere Sexte.
6---8 die höhere einfache Quarte, welche 3---4 ähnlich ist.

§. 19. Aus diesen verschiedenen Graden der Ordnung und der Vollkommenheit (§. 11. 12. und 18.) erhellet, daß die Natur niemals zwey Tone von einerley Art hervorbringe, sondern in stets ver-

knüpfter Veränderung fortgehe. Da nun unser Gehör unwidersprechlich sich auf die harmonische Tonordnung (§. 16. und 18.) beziehet; so ist ihm die unmittelbare Folge zweyer harmonischen Sätze von einerley Art höchst eckelhafft.

§. 20. Weil mir aus der Erfahrung bekannt, daß dieser Winck der Natur von iedem Componisten nicht vermerket wird; so sehe ich mich genöthiget, noch einige Betrachtungen anzustellen, und stärkern Beweis zu geben.

§. 21. Wenn die Octaven in geometrischer Folge: 1--2, 2--4, und s. f. über einander gestellet sind, und keine andere Tone darzwischen gesetzet worden, so können selbige, wegen ihrer ähnlichen Verhältnisse, ohne Mislaut angehöret werden. Alsdenn ist dergleichen Octavenfolge eigentlich keine Harmonie, sondern wird nur zur Verstärkung der Melodie bisweilen gebrauchet. Zum Beyspiel dienen die verschiedenen Stimmen in Orgeln von 16, 8, 4, und höhern oder tieffern Fuß; Ingleichen, wenn eine Tenormelodie von sanftgestrichenen Violinen, oder die achtfüßige Grundstimme von 16 oder 4füßigen Werkzeugen begleitet und verstärket wird. Andere Umstände zu geschweigen.

§. 22. Hingegen ist die Folge dieser Octaven: 1--4, oder 1--8, oder 1--16, u. s. w. wegen ihrer entlegenen Verhältnisse verdrüßlich anzuhören. Man nehme zum Beyspiel zwo Stimmen zusammen, deren eine von 16, die andere von 2 oder 1 Fuß ist, so wird man von der Wahrheit dieses Satzes, zumal in tieffen Tonen, mit höchstem Eckel überzeuget werden.

§. 23. Da die Musik aus verschiedenen verknüpften Tonen bestehet (§. 1.); und die Tone alsdenn mit einander verknüpfet sind, wenn ein jeder unter ihnen den Grund in sich enthält, warum der andere neben ihm zugleich ist, oder nach demselben folget; so muß ieder Ton seinen zureichenden Grund haben, warum er so und nicht anders, dort und nicht hier, ietzt und nicht eher oder später ist.

§. 24. Die Musikverständigen werden mir verhoffentlich zugestehen, daß, wenn in einem zweystimmigen Satze zwey Quinten in gerader Bewegung unmittelbar nach einander gehöret worden, man zu gleicher Zeit zwey Terzen von einerley oder verschiedener Art bemerket habe, welche nebst den vorigen Quinten zwey sogenannte Accorde oder harmonische Dreyklänge von einerley Weite ausmachen.

§. 25. Unter einerley Dingen kan keine Ordnung seyn. (Ex principio contradictionis.) Da nun zwey Quinten in gerader Bewegung schon vor sich einerley Dinge sind, und überdis noch zwey harmonische Dreyklänge von einerley Weite ausmachen (§. 24.); so ist unter ihnen keine Ordnung.

§. 26. Wo Unordnung ist, da entstehet Unvollkommenheit (§. 8.). Da nun unter zwo Quinten in gerader Bewegung keine Ordnung ist (§. 25.); so entstehet aus solcher Quintenfolge Unvollkommenheit.

§. 27. Die Empfindung und Betrachtung der Unvollkommenheit erwecket Unlust (§. 14.). Da nun aus der Quintenfolge in gerader Bewegung Unvollkommenheit entstehet (§. 26.); so erwecket solche Quintenfolge unserm Gehör Unlust.

§. 28. Ich habe zwar oben (§. 24.) gesaget, daß bey der unmittelbaren Quintenfolge in einem zweystimmigen Satze zugleich zwey Terzen von einerley oder verschiedener Art bemerket werden. Es folget aber daraus nicht, daß bey der Terzenfolge in einem zweystimmigen Satze zugleich die Quinten können bemerket werden: Denn da die Quinte aus der harmonischen Theilung der Octave entstehet; die grössere und kleinere Terzen aber erst bey verschiedener Theilung der Quinte sich angeben; so müssen die Terzen nach den Quinten, diese aber nicht nach jenen sich richten.

§. 29. Wie nun §. 19, ingleichen §. 24. bis 27. in möglichster Kürze gezeiget worden, warum zwo unmittelbar nach einander folgende Quinten und Octaven in der geraden Bewegung (oder zwo Accorde von einerley Weite) nicht wohl ins Gehör fallen; also würde es leichte seyn zu untersuchen, welche Sextenfolge dem Gehör angenehm oder eckelhafft sey. Allein da nicht mehr beantwortet werden darf, als gefraget worden; so ist mir hier auch nicht erlaubet zu beweisen, daß dasjenige grundfalsch sey, was auf der 15. Seite der Vorrede zu dem neuesten musikalischen Folianten wegen der Folge der kleinern Sexten beygebracht worden. Ingleichen hat die klüglich eingeschränkte Frage mir nicht befohlen, bey dem 16. §. zu sagen, daß die aristoxenische Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechten das neueste Muster sey, wie man verschiedene Tone durch willkührliche Zeichen feste setzen, und deren nützlichen Gebrauch beweisen solle, ohne derselben Verhältnisse mit einem Worte zu berühren.

§. 30.

§. 30. Wenn die Natur sagt: Sonus est infinitus; so antwortet die Vernunft: Sit modus in rebus, sint certi denique fines. So bekannt es ist, daß eine vollständige Tonreyhe sieben Stuffen haben müsse; und die siebende Zahl von der harmonischen Tonordnung ausgeschlossen sey; so unbekannt ist vielen, daß der richtige Gebrauch der siebenden Zahl allen musikalischen Streitigkeiten ihr Ziel setzen könne. Folgende neun Säze sollen diesen Vortrag in etwas erläutern.

§. 31. In den drey ersten Octaven: 1--2, 2--4, 4--8, bemerket man bekannter maassen die ordentliche Stellung aller Consonanzen. (§. 16. bis 18.).

§. 32. In der vierten Octave: 8--16, befinden sich, nebst den vorigen in der Höhe wiederhohlten Consonanzen, die Verhältnisse der grösern und kleinern Secunde; ingleichen der kleinern und grösern Septime.

§. 33. In der fünfften Octave: 16--32, zeigen sich die Verhältnisse des so genannten grösern Einklanges, der kleinern Octave, der grösten Quinte und der kleinsten Quarte.

§. 34. In der sechsten Octave: 32--64, gibt sich die grösere Quarte und kleinere Quinte an.

§. 35. In der siebenden Octave: 64--128, zeiget sich die gröste Secunde und Sexte; wie auch die nicht viel taugende gröste Terz und Septime; ingleichen die kleinste Septime, Terz, Sexte, und die großmächtige Dieses des wieder aufgelebten Aristoxenus. Hier saget das vernünfftige Gehör: Halt! gehe nicht weiter in der Tonforschung: denn du wirst lauter unnützliche Kleinigkeiten finden, wel-

che bey dem Auf- und Niedergange der Tonarten zu entbehren sind.

§. 36. Unser Aristoxenus aber kehret sich nicht daran: denn weil er, durch einen langwierigen Glückesfall, schon viererley Secunden, Terzen, Sexten und Septimen gefunden, so will er auch vielerley Quarten und Quinten haben: drum muß seine liebe Diesis stets herhalten, so ist alles mit leichter Mühe gründlich abgethan.

§. 37. Da nun weder Aristoxenus noch sein ungewisser Beystand angezeiget, wo diese Sächelgen eigentlich zu Hause gehören, so nehme mir die Ehre zu melden, daß zwar in der achten Octave: 128-256, nichts neues zu hören sey; hingegen aus der neunten Octave: 256--512, die wunderthätige gröste Quarte und kleineste Quinte in fürchterlicher Gestalt hervorkomme.

§. 38. In der zehenden Octave: 512--1024, gibt es wiederum nichts neues.

§. 39. Die eilfte Octave: 1024--2048 könnte die aristoxenische vierfache Klangordnung mit dem unerhörten grösten Einklange und der kleinesten Octave beschliessen: da denn diese letztere Octave ihren harmonischen Sitz etwa in den Molltonen auf dem vierten erhöheten Klange, unter Begleitung der kleinsten Sexte, nach erhaltener Erlaubnis, nehmen könte.

§. 40. Was ich oben im 19 und 24 §. wegen der Accordfolge behauptet, das gilt auch den ungegründeten Stimmen in Orgeln, nemlich der Mixtur von mancherley Fachen, und der Sesquialtera; ingleichen der Quinte und Terz von verschiedenen

Fuß.

Fuß. Denn wenn gleich andere Hauptstimmen darzu genommen werden, so empfindet das Gehör doch, vornemlich in der Tiefe, derselben Unordnung (§. 25.), und Unvollkommenheit (§. 26.) mit größtem Eckel (§. 14. und 27). In der Höhe scheint dieser Mislaut zwar nach und nach in etwas sich zu verlieren; jedoch mit fortgesetztem Geschwirre: es sey denn, daß ein scharfhörender Orgelmacher dieses Uebel mit Zudrükung der Pfeifen auf einmal gehoben hätte. Es sollten also die Orgelbauer, woferne sie vernünftige Einsicht bezeigen, und wahren Ruhm erlangen wollten, an statt der oben genannten vielen schwirrenden und unvernehmlichen Pfeifgen lieber mehr Principalstimmen von verschiedener Art verfertigen, und dem gebräuchlichen Schlendrian nicht weiter blindlings folgen.

§. 41. Nach dieser und der vorigen unschädlichen Ausschweifung rede ich schlüßlich diejenigen Componisten an, welche nicht verstehen, was sie bey Verfertigung und Aufführung ihrer Arbeit eigentlich hören; geschweige, daß sie einmal untersuchet, was unpartheyische Zuhörer davon urtheilen. Diese Componisten gestehen, daß die unmittelbar nach einander folgende Quinten und Octaven greßlich klingen, und daher nicht erlaubet sind. Findet sich aber ein guter Freund, der einem solchen Setzer bescheidene Nachricht gibt, dergleichen grobe Schnitzergen währender Musik wahrgenommen zu haben, und ihm selbige nachgehends aus der Partitur vorhält, so folget die kahle Antwort: Das sind Kleinigkeiten, die sich in der Geschwindigkeit durcharbeiten, (vielleicht wie die Pohlnische Bäre,) und die

kein Zuhörer bemerken kan, wenn er nicht selbst ein theoretischer Musikus ist. Ich erwiedere: ein solcher Componist widerspricht sich selbst: denn vorhin hat er freywillig bekennet, daß die unmittelbar nach einander folgende Quinten und Octaven greßlich klingen; jetzt aber sollen es Kleinigkeiten seyn, die er doch, aus väterlicher Liebe, seinen Zuhörern als grose Schönheiten angepriesen, und zugleich als unmerkliche Dinge hat anhören lassen. Will man überzeuget seyn, daß jeder verständiger Mensch, ob er gleich von der Musik nichts erlernet, bey solchen unnatürlichen Tonveränderungen einen Eckel empfinde; so frage man ihn nach Anhörung eines Satzes, in welchem hin und wieder solche Quinten und Octaven gesetzet sind: Wie ihm die Musik gefallen? so wird er, wofern er unpartheyisch ist, ohnfehlbar antworten: Da und dort klang es nicht gut: ich konte nicht begreifen, was es seyn solte, oder wie es zusammenhieng, und dergleichen. Worauf gründet sich dieses vernünftige Urtheil eines unpartheyischen musikalischen Fremdlinges? Antwort: lediglich auf das Gehör, welches das Vermögen der Seele ist, den Schall sich vorzustellen, wodurch Veränderungen im Ohr veranlasset werden (§. 5.). Jede Tonverinderung hat ihren Grund in den vorher gehörten Tonen, so, wie jeder Ton wiederum seinen Grund hat, warum er so und nicht anders, ietzt und nicht eher oder später, dort und nicht hier ist (§. 23.). Weil nun das Gehör die Tone niemals anders empfindet, als sie ihm vorgebracht werden (§. 5.), und in der unmittelbaren Folge der Quinten und Octaven keinen Grund noch Zusammenhang bemerken

kan;

kan; so erwecken ihm dergleichen unnatürliche Tonveränderungen einen Eckel.

§. 42. Die Musik ist eine Kunst, verschiedene verknüpfte Tone hören zu lassen (§. 1.). Verschiedene verknüpfte Tone machen eine Ordnung aus (§. 10. und 23.). Durch Ordnung wird die Vollkommenheit erlanget (§. 8.). Die Empfindung der Vollkommenheit erwecket Lust (§. 14.). Die Lust oder die Bewegung des menschlichen Gemüthes ist die Absicht bey der Musik (§. 1.). Suchte nun iemand die unmittelbare Folge der Quinten und Octaven zu behaupten, so wäre es eben so viel, als wenn er die Lust durch Unvollkommenheit, die Vollkommenheit durch Unordnung oder durch einerley Dinge erlangen, und die Natur übermeistern wollte.

## Anhang.

Da die im verwichenen Augustmonate ausgeschriebene Frage mir erst in der Mitte des Februarii eingehändiget worden; und ich zu selbiger Zeit schon zu anderer, unaussetzlichen, Arbeit verbunden war; so habe bey wenig Nebenstunden meinen Zweck nicht völlig erreichen können, welchen ich mir, in Absicht auf die Vibrationen, vorgenommen hatte.

## Anmerkungen.

Bey dieser wohl abgefaßten Schrifft ist §. 5. zu merken, daß das Vermögen, den Ton sich vorzustellen, von dem Vermögen den Ton anzunehmen und fortzupflanzen, unterschieden ist. Beydes Vermögen ist nicht bey allen Menschen einerley. Nachdem ein Mensch mehr Verstand

stand oder schärfere Sinnen hat, kan er im ersten Fall mehr Vermögen haben, sich deutliche Begriffe von den Tonen zu machen, als ein anderer, und im andern Fall werden die Gliedmassen des Ohres die Vibrationen der Tone lebhaffter annehmen, und besser zum Gehirne fortführen, welches leztere Vermögen weder der Tonkünstler noch der Zuhörer nach Belieben ändern kan.

§. 9. Kan man noch hinzusetzen: das ist: nach einer gewissen Regel Stuffenweise.

§. 18. Hätte der geschickte Herr Verfasser der guten Ordnung wegen die Aehnlichkeit der Verhältnisse überall darzu schreiben können als: 2:4 = 1:2. 2:8 = 1:4. 3:6 = 1:2. Man kan zur Zeit noch nicht einsehen, warum hier der Hr. Verfasser bey 3:6, sagt: eine Octave von der Quinte. Es ist diese Ration weiter nichts als eine Octave. Den 3:6 = 1:2.

§. 25. Ist der Satz unrichtig, daß unter einerley Dingen keine Ordnung seyn könne. Der Herr Verfasser kan unter einerley Dingen, nichts anders verstehen als ähnliche Dinge, das ist, solche, die einerley Eigenschafften haben, oder gleiche Dinge, das ist, die einerley Grosen haben. Denn die Aehnlichkeit bestehet in identitate qualitatum, und die Gleichheit in identitate quantitatis: Dinge aber, die einander ähnlich und auch gleich sind, heissen in der Wolfischen Weltweißheit res congruentes. In allen diesen kan eine Ordnung seyn. Kan man nicht sechs Kugeln von verschiedenen Diametern nach einer gewissen Ordnung verbinden, ob sie gleich ähnliche Dinge sind? und kan man nicht mehrere Dreyangel Cirkel, alle von einerley Gröse nach einer gewissen Ordnung zusammen setzen? Da man dieses alle Augenblick thun kan, so kan auch in einerley Dingen eine Ordnung seyn. Hernach ist wohl zu merken, daß zwar zwey Quinten in der geraden Bewegung einerley Dinge sind, wenn einerley so viel als ähnlich heissen soll, aber sie sind deswegen nicht auch res congruentes. Die Tone der zwey Quinten haben wohl einerley Verhältnisse, aber nicht einerley Grösen, und lassen sich hier des Hrn. Geh. Raths Wolfens Worte, ontolog. §. 464. p. 352. wohl anführen, da es heisset: Quantitatis

duarum

duarum rerum identitas minime confundenda est, cum identitate rationis, quam habent magnitudines seu quantitates eædem in duabus rebus obviæ. Ich bin auch der Meinung, daß zwey Quinten nach einander in der geraden Bewegung keine gute Ordnung machen; aber es muß solches anders als daher bewiesen werden, daß unter einerley Dingen keine Ordnung seyn könne.

Endlich wäre zu wünschen, daß der Hr. Verfasser die neun Sätze von §. 31. bis 39. mit Exempeln erläutert hätte, und dargethan, worzu solche eigentlich nutzen sollen, und wie der richtige Gebrauch der Zahl 7 allen musikalischen Streitigkeiten ihr Ziel setzen könne. Diese Schrifft ist allerdings ein guter Anfang um die wahre und nächste Ursach herauszubringen, warum zwey Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nach einander nicht klingen. Wir wünschen dem Hrn. Verfasser fortdaurende Gesundheit, damit er noch viel nützliches fernerhin in der Musik anmerken möge.

Pythagoras.

Zum 3. §. Weil auch zween neben einander verknüpfte Tone eine Harmonie machen, die alsdem dyas harmonica, oder der harmonische Zweyklang, genennet wird; so hätte man, zu besserer Erklärung setzen können: Zween oder mehr neben einander verknüpfte Tone werden eine Harmonie genennet.

Zum 4. §. Hier sagt der Herr Verfasser eine wichtige Wahrheit, nämlich, daß die Beantwortung der vorgelegten Frage auf dem Grunde der fortgesetzten Harmonie beruhe. Hätte er solcher weiter nachgedacht, und sie nicht gleich verlassen, so würde er in Beantwortung solcher Frage seinen Zweck vollkömmlich zu erreichen im Stande gewesen seyn.

Zum 5. §. Daß der Zuhörer (unter welchem hier, wie man sich ebenfalls beym Schluß des 41. §. erkläret, ein leher verständiger Mensch, der von der Musik nichts erlernet, oder, seiner anderweitigen Ausdrückung nach, ein musikalischer Fremdling zu verstehen ist,) währender Musik mit einem Tonkünstler einerley Empfindung (folglich einerley Begriff) habe, läßt sich noch disputiren.

Zum

Zum 19. §. Unser Gehör beziehet sich freylich auf die harmonische Tonordnung; doch ist nicht unmittelbar, mit Ueberhüpfung der Zwischensätze, hieraus zu schliessen, daß die unmittelbare Folge zweyer harmonischen Sätze von einerley Art demselben höchst eckelhafft sey. Zudem hat dieser Hintersatz, der ein Schluß aus dem vorigen heissen soll, seine Richtigkeit nicht. Denn es giebet auch zween harmonische Sätze von einerley Art, so dem Gehör ganz angenehm sind: zum Exempel, zwo in gerader Bewegung aufsteigende grose Terzen oder kleine Sexten, als:

c, fis, g. c, d, h.

c, d, g. c, fis, g.

Aristobulus.

Da des Pythagoras und Aristobulus Anmerkungen den Verfasser der Schrifft E zugesendet worden, hat solcher folgendes auf solche zu antworten vor nöthig befunden.

Des Herrn Pythagoras gelehrte und bescheidene Anmerkung über meinen 25. §. scheinet allerdings erheblich zu seyn. Weil aber der Schluß meiner von ihm recensirten Schrifft schon anzeiget, daß, und warum ich den Zweck damals nicht völlig erreichen können; Dieser Zweck aber auf den 15, 16, 17, 18 und 19. §. hätte sollen gegründet werden: an welche fünf Sätze in der Ausarbeitung noch nicht gedacht worden; so kan ein unpartheyischer Leser schon abnehmen, daß mir damals nicht unbekannt gewesen, was unter einerley ähnlichen und verschiedenen Dingen eigentlich zu verstehen sey. Verleyhet GOtt mir Leben, Gesundheit und Zeit, so werde nicht nur die angefangene Erörterung der Frage wegen der unmittelbaren Octaven- und Quintenfolge, sondern auch, was der Herr Pythagoras zu meinem Vergnügen, am Ende wegen der siebenden Zahl mitbemerket, nach Vermögen ausführen.

Der Herr Aristobulus hat in seiner Anmerkung über meinen 19. §. in der zweystimmigen Sezart zwey in gerader Bewegung aufsteigende grose Terzen und kleine Sexten ohne den geringsten Beweiß für ganz angenehme Sätze ausgegeben. Ich will um Weitläuftigkeit hier zu vermeiden, von dieser Sache künftig ein mehrers sagen. Wer

jetzt wider mich ist, der beliebe unterdessen Herrn Mizlers musikal. Biblioth. I Band 4ten Theil Seite 54 und II Band I Theil Seite 52 und 53 aufzuschlagen.

Der Verfasser der Schrifft E.

## F.

# Terpanders unvorgreiffliche Gedanken von den Ursachen der unzuläßigen Octaven- und Quintenfolge.

§. 1.

Es ist in Künsten und Wissenschafften so nöthig als vernünftig nach den Ursachen der Regeln zu fragen. Denn wenn jene nicht auf einem festen Fuße stehen; so fallen diese auch weg, und man ist nicht mehr verbunden, sich darnach zu richten. Nun ist aber das Verbot der in gerader Bewegung unzuläßigen Octaven- und Quintenfolge in der Setzkunst von solcher Wichtigkeit, daß es davon heißt: (*) Hæc regula non arbitraria est, sed legalis, omnem penitus exceptionem rejiciens. Was kan also vernünfftiger seyn, als zu fragen: warum?

§. 2. Die von einer löbl. Societät der musikalischen Wissenschafften an mich übersendete Sammlung der hievon abgefaßten Schrifften, und der darüber gemachten critischen Anmerkungen, zeiget deutlich an, daß man mit den ehemahls vorgegebenen Ursachen dieses strengen Verbots nicht mehr zu frieden sey, und wie man sich bestrebe, sie auf einen festeren, und den Verstand besser befriedigenden Grund zu sezen.

F §. 3.

(*) Gaffur. Pratt. Lib. 3. c. 3.

§. 3. Es ist mehr als zu bekannt, und ich habe dahero nicht nöthig durch viele Umschweife zu zeigen, wie nach der einfachen Octave die doppelte Quinte, nach dieser, die wiederhohlte Octave, und dann die dreyfache grosse Terzie, endlich aber die dreyfache Quinte in natürlicher Ordnung zur Welt komme.

§. 4. Ich nenne dieses die natürliche Ordnung, in welcher unabgetheilte Cörper, als sonderlich die Trompete, die harmonischen Intervalle angeben, und die mit der natürlichen Folge und den Verhältnissen der ersten sechs Zahlen übereinkömmet. Hievon lese ich im Mersenno (*) folgendes: Omnia prius in sonis observanda sunt, quam ut de Musicæ perfectione statuamus; plurima siquidem docet experientia. Unam hic referam, quam I. Titelouzius egregius κρεματοποιὸς in rebus musicis eruditissimus, & in organis Iubal alter circa tubam observavit, qua, si quis ita cecinerit, ut gravissimum sonum edat, si postea canere velit acutius, per diapason, id est, 8 sonis altius, quam antea; si octavam superare velit, per diapente; si diapason diapente supergreditur, id per diatessaron, deinde per ditonum, semiditonum, tonum & semitonium fiat; unde concludendum existimat, *istorum intervallorum consequentiam & ordinem ex ipsius naturæ sinu depromi.*

§. 5. Gleichwie nun diese natürliche Ordnung überaus reich an musikalischen Lehrsätzen ist; also fasset sie auch folgenden in sich: **Wenn in einem reinen harmonischen Satze die Trias 4--5--6 mehr-**

(*) Mersenn. Quæst. & Comment. in Genesim c. 4. v. XXI. p. 1699.

**mehrmahlen und in eben der Ordnung wiederhohlet werden soll; so muß jedesmahl eine so genannte Quarte dazwischen stehen.**

§. 6. Ich sage noch einmahl, eine so genannte Quarte. Denn im Zusammenhang der Harmonie ist sie nichts anders als eine wiederhohlte Octave, und alsdann erscheinet sie erst in ihrer eigentlichen Gestalt, wenn sie als ein einzelnes Intervall in dem Verhältniß 3--4 betrachtet wird. Also entdeken sich in einzelnen Dingen Unvollkommenheiten, die doch im Zusammenhang des Ganzen gleichsam verschlungen werden.

§. 7. Unser obiger Lehrsatz aber stehet auf der weiterem Folge der harmonischen Zahlen 8--10--12, 16--20--24, u. s. f. unumstößlich feste.

§. 8. Es fordert aber nun die Ordnung der Natur bey Wiederhohlung einerley Triadum, in einem einzigen harmonischen Satze unter denselben einen solchen Zwischenraum (*) zu lassen der von so sonderbarer Natur ist, und anderer Gestalt zur Urquelle der Dissonanz wird; wie viel mehr wird solcher nicht zwischen der Bewegung verschiedener Triadum und Sätze von ihr erfordert werden? Nur muß ihm hier jederzeit die rechte Stelle angewiesen werden.

§. 9. Die Grundstimme hat, vermöge der Natur der wahren Quarte, nichts damit zuschaffen;



(*) Vielleicht ist dieses die Ruhestelle, welche die menschlichen Sinnen verlangen, und wovon die Acta eruditorum bey Gelegenheit des in Engeland neuerfundenen Farbenclaviers handeln. P. CCXXX. p. 91. seqq.

sondern er nimmt seine Stelle wechselsweise in den Oberstimmen ein.

§. 10. Ich will ein kleines Beyspiel von dieser Sache in der aller ersten, vollkommensten und natürlichsten Sorte der reinen vierstimmigen Harmonie geben, wo der verdoppelte untere Klang der Triadis beständig den Baß machet; denn mir lieget ob, den Willen der Natur aufs allerdeutlichste zu zeigen.

§. 11. Wenn demnach über folgenden Baßnoten, Tab. IV. num. 1. drey Oberstimmen in dieser Sorte vom Concent stehen sollen; so muß eine jede, eine völlige Triadem über sich haben. Nun können aber, vermöge der natürlichen Ordnung, auch nicht zwo Triades einerley Art ohne solchen Zwischenraum über einander stehen; wie viel weniger werden zwo Triades verschiedener Art also neben einander stehen können? Tab. IV. n. 2. Dahero muß dem von der Natur geordnetem Zwischenraum, entweder in der ersten oder in der folgendem Triade seine rechte Stelle gegeben werden.

§. 12. Welches ist denn endlich diese rechte Stelle? möchte man fragen. Hierauf dienet zur Antwort, daß die drey Klänge der Triadum in ihrer unzerstreuten, ob schon zweymahl versetzten Lage, auf dreyerley Art über den Baß stehen können, als: Tab. IV. n. 3. In dem ersten Satze ist keine so genanndte Quarte oder Zwischenraum zu finden. Denn die Trias lieget hier so nahe beysammen, daß er nicht Platz findet. Im zweyten versetzten Satze aber erscheinet er oben, und im dritten unten. Und so muß man damit auch wechseln, als: Tab. IV. n. 4.

§. 13.

§. 13. Nicht nur wirklich wider diese Ordnung der Natur zu sündigen ist unerlaubt; sondern man muß auch den blossen Verdacht meiden. Und dahero sind folgende Sätze nicht so gut, als die vorhergehenden. Tab. IV. n. 5. und 6.

§. 14. Nunmehro möchte zwar die Frage: welches die rechte Stelle solches Zwischenraums sey? beantwortet seyn; alleine wo bleibet er alsdann, wenn die Klänge der Triadum so zerstreuet werden, daß vielmahl aus solcher Scheinquarte eine wahre Quinte wird? Wo ist er im zwo-oder dreystimmigen Concent? Antwort. Gesetzt, daß er dort selten, hier aber auch ganz und gar nicht öffentlich erscheine; so ist er doch im Gehöre, Kraft der sympathisch gerührten Fibern am Schneckenblatte, zugegen. Non seulement les cordes, qui sont ainsi tendues à l' vnisson, mais de plus celles, qui sont à l' Octave & à la Quinte du côté de l' aigu trémoussent encore, & font quelque fois entendre du son; & de là on doit inferer, que quand une fibre de la lame spirale est ébranlée, les deux, qui lui repondent du côté de l'Octave & de la Quinte aigue le font en même tems, quoisque plus foiblement. So lese ich im Crousatz.

§. 15. Und also werde ich dem **Liberati** einem ehemahligen grossen römischen Musiko nimmermehr Beyfall geben, wenn er in seinem Sendschreiben an den Persabegi auf der 41ten Seite mit folgenden Worten behaupten will, daß auch ein musikalisches Gehöre nicht vermögend sey, in den äussersten Stimmen die verbotene Folge der Quinten, viel-



(*) Crousaz Traité du Beau. Chap. XI. Sect. I. p. 175.

weniger der Octaven in den Mittelstimmen zu bemerken. Il sonator di tasto con la mano sinistra collochi le sue dita in quattro consonanze (delle tre-che solo se ne possono dare nell harmonia sciolta, e l' altra, ò l' altre sono derivato) ciò è in Gamma ut, in b mi grave in d sol re grave & in g sol re ut acuto; e le Dita della mano destra le collochi nelle altre quattro consonanze, da quelle prime derivate, ciò è in d la sol re acuto, in g sol re ut sopracuto, in b fa b mi sopracuto, & in d la sol re supracuto; E poscia col medemo ordine della dita se ne venga in A re grave per fondamento, *ne faccia vedere quest' ordine, mà solo suggettarlo all' udito di qualsi voglia Intendente Musico, chi vorrà giudicare, che quella modulatione consista di tante quinte & tante ottave sequite per moto simile?* O nein! alles, was ein musikalisches Gehöre in diesem Falle betrügen kan, möchte etwa ein solcher Gang seyn. Tab. IV. n. 7.

§. 16. Solte aber heute zu Tage noch, wie zu Galilei (*) Zeiten, ein vermessener Klügling, vorgeben wollen, daß man die gerade Bewegung der Quinten und Octaven, alleine durch den Unterschied der Finger und Noten vermeide, und daß einfolglich unsere Regel bloß dem Gesichte und nicht dem Gehöre diene, der mag vorhero, ehe man sich mit ihm ein-

(*) Vicenzo Galilei Dialog: della Mus. antich. e moderna p. 84. So bene che alcuni saccenti (per non sapere con più honesto nome chiamarli) ardiscono dire a più semplici di loro, che per miracoli gli ascoltano; che le due perfette consonanze si fuggano nello strumento di tasti con la diversità delle dita dalla vista, e non dal udito di quelli che attentamente le osservano.

einläßt, auf diese Fragen antworten: ob er unter dem Termino a quo, und unter dem Termino ad quem keinen Unterschied zulassen? Und ob er meine, es sey einerley, wenn er, zum Exempel, von Rom nach Constantinopel, oder von Constantinopel nach Rom reiset? Ob er dort keine andere Absicht habe als hier?

§. 17. Doch ehe ich meine Gedanken von der wahren Ursache solches Verbots völlig eröfne; so erinnere ich mich oben im 9. §. die so genannte Quarte in den Oberstimmen, oder den von der Natur zwischen die Triades geordneten leeren Raum, ein Intervall von ganz besonderer Natur, und wenn es nicht leer gelassen würde, die Urquelle aller Dissonanz genennet zu haben, welches noch einiger Erklärung nöthig haben möchte. Von der ersten Benennung werde vielleicht, wenn GOtt Leben und Gesundheit giebt, bey einer andern Gelegenheit handeln; von der andern aber will nur etliche Beyspiele in Noten anfügen.

§. 18. Ich sage demnach, daß dieses Intervall, wenn es nicht leer gelassen wird, die Urquelle aller Dissonanz sey. Denn wenn ich nach der Triade also fortschreite: Tab.IV. num. 8. so entstehet die Septime, und in der Versetzung die Quinte und Sexte, die Quarte und Terzie, und endlich, die Secunde, Quarte und Sexte in einem vierstimmigen Satze daraus. Dieses sind ja wohl dissonirende Sätze. Schreite ich also fort: Tab. IV. n. 9. so ist der Hauptsatz die Quinte und Sexte, und die Versetzungen geben, wie vorhin, noch drey dissonirende Sätze. Wolte man solches Intervall gar überschreiten; so

wird die None, die unten gebundene Septime, und mehr Dissonanzen zum Vorschein kommen.

§. 19. Wer also im vollkommen reinen Concent (*) diesen Zwischenraum nicht leer lässet, und ihm bey Bewegung der Triadum seine behörige Stelle nicht giebet, der handelt wider die von der Natur gemachte Ordnung. **Es sind demnach weder die Octaven als höchst vollkommene harmonische Intervalle, noch die Quinten, ob sie schon nicht in dem Grad der Vollkommenheit stehen als wie die Octaven, Schuld daran, wenn sie in gerader Bewegung dem Gehöre mißfallen; sondern dieses, daß in solchem Fall, der von der Natur geordnete Zwischenraum unmöglich seine behörige Stelle erhalten kan, als in dessen Abwechslung der Grund der Gegenbewegung so wohl, als der Seitenbewegung lieget.** Welches denn meines wenigen Gehalts die wahre Ursache solches wichtigen Verbots ist.

§. 20. Warum aber Quinten und Octaven der Mixturen in Orgeln, das Gehöre in ihrer geraden Bewegung nicht beleidigen, davon habe meine Meinung in einem Sendschreiben an den Herrn Pythagoras ehemahls schon eröffnet.

Anmer-

(*) Ich will hoffen, daß die erste Sorte des vierstimmigen Concents den Willen der Natur gnugsam darlege, und daß es nicht nöthig sey, mich auf die unvollkommenen vierstimmigen Sätze, wo der mittlere Klang der Triadum den Baß machet, zu erstrecken.

## Anmerkung.

Der Herr Terpander, ein sehr geschickter Mann in der Musik, hat hier eine Ursache von der unzuläßigen Octaven- und Quintenfolge in der geraden Bewegung angegeben, die meines Wissens noch von niemand vorgetragen worden. Nur wäre zu wünschen, daß der Herr Verfasser weiter und mit unumstößlichen Gründen erwiesen hätte, daß es gar in keinem Fall möglich sey, zwey Quinten und Octaven zu machen in der geraden Bewegung, ohne diesem leer zu lassenden Raum Eintrag zu thun, und daß es schlechterdings dem Gehöre mißfalle, wenn dieser Raum nicht leer gelassen wird, und daß man zu keiner guten Melodie eine reine Harmonie setzen könne, ohne allzeit diesen Raum leer zu lassen. Wann dieses der Herr Verfasser aus untrüglichen Gründen wird richtig a priori demonstrirt haben, und dann aus der Erfahrung a posteriori darthun, daß in allen Fällen, wenn dieser Raum nicht leer gelassen wird, Quinten und Octaven entstehen, und bey allen Quinten und Octaven eine Ausfüllung dieses leeren Raums vorhanden ist, so hat er in der Musik was gesagt, das allerdings einer Belohnung würdig ist. Man hoffet und wünschet also einen weitern ausführlichen unumstößlichen Beweiß seiner sinnreichen angegebenen Ursache bey dem künftigen Wettstreit um so viel mehr, ie mehr der angegebene Grund der unzuläßigen Octaven- und Quintenfolge in der geraden Bewegung von Wichtigkeit zu seyn scheinet. Pythagoras.

G.

# Archimedes

## Meinung auf die Frage: warum zwey Quinten und Octaven, welche sowol Stuffen- als Sprungsweise auf einander folgen, nicht angenehm zu hören?

### §. 1.

Ein ieder von dem allweisen Schöpfer erschaffener Körper hat seine besondere anerschaffene Eigen-

Eigenschafft, welche wir aber nicht anders, als durch die Erfahrung wahrnehmen und wissen können. Denn wer hätte a priori behaupten können, daß zum Exempel die Proportion 1 gegen 2 die Octave angebe, wenn solches nicht auf dem Monochord an einer Seyte die Erfahrung gelehret.

§. 2. Gleichwie nun ein ieder Körper seine besondere Eigenschafft hat; so hat auch eine iede Wissenschafft ihre eigene Eigenschafften, welche wir erkundigen und alsdenn als Data annehmen müssen.

§. 3. Die Erfahrung hat uns gelehret, daß zwey Octaven unmittelbar nach einander in der geraden Bewegung nicht wohl, zwey Quinten aber noch übler klingen. Ist also die Frage: warum?

§. 4. Es ist allbereit bekannt, daß die Proportionen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. die vollkommenste Uebereinstimmung, als: C. c. g. $\bar{c}$. $\bar{e}$. $\bar{g}$. $\bar{\bar{c}}$. sowol in denen Seyten als Pfeifen angeben; und also ein Ton nichts anders als numerus sonorus sey; und daß diejenige Töne, deren Proportionen der Einheit am nächsten, auch angenehmer sind, weil dieselbe am leichtesten von dem Verstand begriffen werden können. Siehe Tab. II. num. 12. (*)

§. 5. Dahero ist auch die Uebereinstimmung, welche bemeldete Zahlen angeben, unserer Seele am angenehmsten. Da hingegen diejenigen Proportionen, so weiter von der Einheit abgehen, und sich nicht in die ersten sechs Zahlen auflösen lassen, auch nicht

(*) Die untere Zahlen bedeuten die Länge der Seyten, und was dieselben vor Töne angeben, die obern aber Theile von dem Ganzen, so gleich ist 240.

nicht so begreiflich; ja sie geben lauter Dissonanzen an, als 9. 11. 13. 15. rc.

§. 6. Wenn wir also zum Exempel die Tonart C nehmen, und in derselben den harmonischen Drey-klang c. e. g. hören; so werden durch das Gehör nicht allein die angegebene Töne in ihrer aus Zahlen bestehenden Proportion, sondern auch zugleich alle in diesem System vorkommende Intervalle, c. d. e. f. g. a. h. c. als künftig in der Modulation vorkommende, eingedrücket.

§. 7. Wenn man nun aus dieser Tonart c, sogleich in die Tonart D mit der Terz und Quinte schreiten würde, so würden nicht allein die Proportion der Zahlen, so c, e, g, gegen die Zahlen, so d, fis, a, auf dem Monochord angeben, schwer zu begreifen seyn; sondern auch die übrigen in der neuen Tonart, D, durch die Modulation vorkommende, als, d, e, fis, g, a, h, cis, d, indem sie von denen in der Tonart c sehr unterschieden, eben so schwer zu begreifen, und dahero auch unangenehm zu hören seyn.

§. 8. Da wir nun also gesehen, daß in der Tonart C eine Quinte zu dem in selbiger Leiter vorkommenden d, nicht gehöre; so wollen wir untersuchen, welche Töne oder Intervalle in gedachter Tonart c eine Quinte zulassen und erfordern.

§. 9. Unser Gemüth ergötzet sich am meisten an der Vollkommenheit eines Dinges. Nun aber haben wir ersehen, daß die Trias harmonica, nämlich da zu einem Grundton die Terz und Quinte hinzugethan wird, das Gemüth am besten vergnüge. Wir wissen auch aus der Erfahrung, daß wir den

Schluß eines musikalischen Stückes in derselben endigen müssen, um das Gehör zu vergnügen.

§. 10. Ja daß, um das Gemüth vollkommen zu vergnügen, auch die letzte Note ohne eine in einem vollstimmigen Stücke, eben gedachten Dreyklang erfordere.

§. 11. Um dieses zu erlangen, so muß der Baß oder unterste Stimme eine Quinte unter sich oder eine Quarte über sich springen. Muß also, um in der Tonart c zu endigen, solches auf der Taste G geschehen.

§. 12. Hieraus erhellet, daß in der Tonart c die Taste G, eine Quinte zu ihrer Begleitung, (Accompagnement) erfordert.

13. Der Sprung, eine Quinte unter sich, oder eine Quarte über sich, ist die vollkommenste Baßcadenz, und verlangen sowol die letzte als die letzte ohne eine, eine Quinte.

§. 14. Wenn man demnach aus c eine Quinte tiefer, nämlich in F springet; so muß F auch seine Quinte haben, weil dieser Sprung die Klausul einer Baßcadenz ist.

§. 15. Hieraus erhellet, daß in der zum Exempel vorgestellten Tonart c, in ihrer Leiter nur drey Tasten sind, welche die Quinte zulassen, nämlich C. F. G: Die übrigen aber in der Leiter, als D, E, A, H, etwas anders erfordern. Was aber und warum? davon ist dermahlen die Frage noch nicht.

§. 16. Man siehet also, daß der Ton F, als der dritte in der Leiter, erst eine Quinte zulasse, mithin der Ton D, als der erste nach dem c um so viel weniger solche erlaube; hingegen auf dem Ton E etwas

was leidlicher, iedoch durch die widrige Bewegung mit vielen Stimmen zu hören.

§. 17. In dem 9ten §. ist zwar gemeldet worden, daß unsere Seele an den Vollkommenheiten eines Dinges sich am meisten ergötze. Sie wird aber auch des Guten satt, und wird durch die Abwechselung mit dem Bösen das Gute erst wieder nach seiner Würde erkannt. Auf eine lange finstere Nacht ist des Tages Licht wieder angenehmer als vorhero. Der Schöpfer Himmels und der Erden hat solche Abwechselung in die Natur und also auch in die Musik geleget. Denn da der erste Ton in der Tonart c eine Quinte hat, folgen zwey mit Sexten, nämlich D und E. Alsdenn zwey mit Quinten, nämlich F und G. Ferner wieder zwey mit Sexten, als A, H. Letztlich folget der Schluß wieder mit einem vollkommenen Accord, nämlich Terz und Quinte.

§. 18. Dieses ist also meine wenige Meinung und Antwort auf die vorgelegte Frage, daß nämlich bey zwey unmittelbar, absonderlich aber Stuffenweise auf einander folgende Quinten der Stand der Tonart allzu schnell verändert werde. Und da in der Tonart c, nur f und g eine Quinte zulassen, so würde die Tonart c sogleich in die Tonart D gehen, wenn man dem Ton D auch eine Quinte geben wollte. Denn so bald ein Kreutz oder b vorkommt, so in der unter Händen habender Tonart nicht schon zugegen (wie solches geschiehet, wenn man aus der Tonart c in die Tonart D gehet) so ist der Stand der Tonart (status modi) verändert. Je mehr nun Kreutze oder b in der neuen Tonart vorkommen, ie

gröser

gröser ist auch die Ausweichung und der hieraus entstehende Mißlaut.

§. 19. Was letzlich den Punct anlanget: warum auf den Orgeln die Quinten und Terzenregister keinen Mißlaut verursachen; so ist solches in den vorhergehenden Schrifften bereits erörtert worden, daß nämlich durch die vielen Unisonos derselben Uebellaut bedecket wird: worzu noch füge, daß die Natur selbst zur Vollkommenheit geneigt, und solche auf alle Weise befördere. Hingegen wenn auf den Orgeln, in den äussersten Stimmen mit zwey und mehr Octaven und Quinten gespielet würde, solches eben so unangenehm zu hören, als wenn es mit Vocal- oder Instrumentalstimmen geschehe.

§. 20. Obwol die Octave die angenehmste und vollkommenste Consonanz ist, indem dieselbe in der einfachesten und der Einheit am nächsten, und also in der begreiflichsten Proportion, nämlich 2 gegen 1, oder 1 gegen $\frac{1}{2}$, bestehet; so verlanget doch das Gemüth nicht immer einerley, sondern vielmehr die Veränderung. Dahero ist deren Vielheit, zumal in den äusersten Stimmen nicht angenehm. Onolzbach den 16 Jenner im Jahr 1742.

## Anmerkung.

Der geschickte Herr Verfasser, dessen Verdienste sowol in der Musik als in der Mathematik uns gar wohl bekannt sind, hat lauter Wahrheiten vorgetragen, die richtig zu seyn scheinen, und gut sind, aber auch schon von andern gelehret worden. Es muß noch nähere Ursachen ohnfehlbar in der Natur geben, aus welchen sich deutlich und intuitiv beweisen lässet, warum die Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nicht ins Gehör fallen, und aus

wel-

welchen die vom Herrn Verfasser angeführten Gründe erst herfliessen. Der Stand der Tonart wird allzu schnell verändert, bey der geraden Octaven = und Quintenfolge sagt der Herr Verfasser ganz wohl. Worauf beruhet aber diese allzu schnelle Veränderung? Wollte man sagen: auf der geraden Octaven = und Quintenfolge; so würde ein Cirkel im Beweis vorhanden seyn, welcher nichts gelten kan, aus bekannten logikalischen Gründen. Die nächste Ursache muß sowol in der Ordnung der Töne, und derselben Folge auf einander liegen, wovon man den Beweiß nach den Grösen der Töne und derselben Verhältnisse gegen einander ohnfehlbar durch Rechnungen bestimmen und a priori darthun kan. Ich will ein Exempel zur Deutlichkeit geben, um recht begreiflich zu machen, daß dem allerdings so seyn müsse. Ich will vier Octaven und vier Quinten aus der Tonart C setzen. Man sehe Tab. V. num. 1. Nicht wahr, diese Sätze sind gut, und fallen wohl ins Gehöre? Ja. Es sind aber vier Octaven und vier Quinten nach einander, die ja verboten sind? Das sind keine Octaven und Quinten, die in der widrigen Bewegung so vorkommen. Ich will also eben diese Sätze in der geraden Bewegung anbringen. num. 2. Klingen diese auch gut? O nein! Das sind ja Octaven und Quinten. Gut, ich halte sie auch davor, und sie klingen in meinen Ohren sehr übel. Hieraus kan man deutlich wahrnehmen, daß die nächste Ursach in der Ordnung der Töne und derselben Folge auf einander liegen müsse. Denn num. 1. sind dem Namen nach eben diejenigen Töne, als num. 2. aber sie sind num. 2 in einer andern Ordnung, und sowol die Harmonie als die Melodie hat num. 2. ganz andere Verhältnisse als num. 1. Genug.

Pythagoras.

II.

# Dritte Fortsetzung

## Von Joh. Matthesons vollkommenen Capellmeister.

### Des III. Theils fünftes Hauptstück.

### Von den Terzien und ihrer Folge in der Zusammenstimmung.

Gleich anfangs lieset man diese Regel: **Daß ieder Gang aus der kleinen Terz in den Einklang gut sey, wenn die Oberstimme keinen grösern Sprung macht als eine Terz; übel aber, wenn sie in die Quarte, Quinte und Sexte springet.** Auch kan man aus der kleinen Terz in ihres gleichen springen, nur soll der einzige Fall nicht gut seyn, **wenn ich mit der Oberstimme eine Quarte hinaufsteige, mit der Unterstimme aber eine Quinte falle.** Diese Regeln sind aus **Christoph Bernhardi** Manuscript von der Composition genommen, wovon der Herr Capellmeister **Stölzel** das Original besitzt. Herr Mattheson hält billich davor, daß die Ausnahme, vermöge welcher man aus der kleinen Terz nicht in ihres Gleichen gehen könne, ungegründet sey, indem sein angegebenes Exempel Tab. V. num. 3. ganz natürlich ist. Aus der kleinen Terz kan man in die grose gehen in der Seiten Bewegung, bald wenn der Baß, bald wenn die Oberstimme

stimme liegen bleibet: Wenn sich aber der Baß ändert, sind alle Sprünge gut, die nicht mit beyden Stimmen zugleich eine Quinte überschreiten. Aus der kleinen Terz kan man in die Quinte, wenn die eine Stimme durch Schritte, die andere durch Sprünge sich beweget, in der geraden Bewegung ohne Fehler gehen, sagt Herr Mattheson §. 7. Es ist mir leid, daß ich dem Herrn Verfasser des so vollkommenen Capellmeisters schon wieder hierin widersprechen muß. Ich thue es ungerne, weil ich weiß, daß Herr Mattheson keinen Widerspruch leiden kan, wenn er auch gleich bescheiden ist. Es hilft aber nichts davor. Herr Mattheson ist mir lieb, die Wahrheit aber ist mir noch lieber. Es ist also, mit Erlaubniß zu sagen, nicht wahr, daß man aus der kleinen Terz in die Quinte in der geraden Bewegung ohne Fehler gehen kan, wenn gleich die eine Stimme durch Schritte, die andere durch Sprünge ihre Sachen verrichtet. Warum? es sind allzeit verdeckte Quinten vorhanden. Ich habe ein paar Exempel Tab. V. num. 4. und 5. hingesetzet, die Herrn **Mattheson** hoffentlich das Gegentheil lehren können.

Die Sprünge der kleinen Terz in die kleine Sexte sind fast alle gut. **Prinz** will zwar nur diese für gut halten: 1) wenn die Oberstimme eine Quinte steiget, die untere hingegen eine Secunde in der geraden Bewegung. 2) Wenn die obere eine Quarte herunter, und die untere eine Secunde hinauftritt in der Gegenbewegung; allein Herr Mattheson verwundert sich billich, warum diese Fälle auszuschliessen: 1) da die Unterstimme im Unison

fortfähret, und die obere eine Quarte hinaufsteiget. 2) Da die untere in den halben Ton herab, die obere hergegen eine kleine Terz aufwärts gehet. 3) Wenn die Oberstimme einen Ton steiget, und die untere eine kleine Terz fällt. 4) Wenn die untere eine Quarte fällt, die obere aber im Unison verharret. Ich halte mit Herrn Mattheson solche vor so gut, als die ersten zwey Sätze, die Prinz billiget.

Aus der kleinen Terz kan man auch in die grose Sexte gehen. **Bernhardi** will einen einzigen Gang aussetzen, der nicht allemal gut seyn soll. Siehe Tab. V. num. 6. Man siehet aber nicht warum.

Endlich kan man aus der kleinen Terz in die Octave gehen, in der widrigen Bewegung. In der geraden Bewegung gibt es mehrentheils Fehler. Folgende Sätze Tab. V. num. 7. wollen einige auch vor verdächtig halten; allein der Satz a ist nicht nur nicht verdächtig, sondern auch zierlich: den Satz b hingegen hat man nicht ohne Noth in zweystimmigen Sachen anzubringen.

Vom 14. bis zum 17. §. vertheidiget Herr Mattheson den Satz Tab. V. num. 8. wider mich, als welchen ich in dieser Schrifft im vierten Theil des ersten Bandes S. 52. vor anstößig gehalten. Nachdem ich Herr Matthesons vermeinte Widerlegung hier gelesen, bin ich noch mehr überzeuget worden, daß dieser Satz nichts tauget und fehlerhaft ist, ob ihn gleich Herr Mattheson gesetzet. Er ist nämlich fehlerhafft, weil verdeckte Octaven und Quinten zugleich drinnen sind. Denn verdeckte Octaven sind f, g. und verdeckte Quinten a, h. Verdeckte
D, G. D,G. Octa-

Octaven und Quinten heissen in der Composition Fehler, sie mögen auf- oder absteigend seyn, und weiß ich gar wohl, daß einige einen Unterscheid bey dergleichen Gängen machen, welche sie **absteigend** vor verboten, **aufsteigend** aber vor zugelassen halten, iedoch ohne Grund. Haben die Töne nicht einerley Verhältnisse von num. 8. und 9? Kommt nicht der Mislaut aus den nichts taugenden Verhältnissen her? Ist es nicht einerley, wenn ich sage 2:1, oder 1:2? Ist wol der Unterscheid so groß? Man möchte bald fragen, ob Herr Mattheson nicht **Mattheson** bleibet, sowol wenn er die Treppe hinauf, als wenn er solche herunter steiget? Sind nun verdeckte Quinten und Octaven auf einmal in diesem Satz, wie sie denn ein ieder Musikus mit Händen greifen kan, so ist ia warlich solcher anstößig, fehlerhafft und nichts taugend. Herr Mattheson führet **Prinzen** und **Bernhardi** an, die vor ihn fechten sollen. Es gelten aber erstlich die Vorurtheile des Ansehens hier gar nichts. Denn Prinz und Bernhardi können auch fehlen, wie denn der letztere einen Fehler vor gut gehalten, wenn er in seinem Tractat von der Composition §. 9. das Exempel Tab. V. num. 10. billichet, wie Herr Mattheson vorgibt. Es sind Octaven wovon die eine verdeckt ist, und klingen mir zum wenigsten übel. Hernach führet Herr Mattheson auch Prinzen also an: Prinz im ersten Theile des Phryn. Cap. XVI. §. 11. **In vollstimmigen Sachen paßiret sonderlich, wenn** *motu recto* **die Oberstimme aus der kleinen Terz in die Octave ordentlich, die untere aber springend aufsteiget.** Ich habe

den Prinzen nachgeschlagen, und nichts weniger denn diese Worte gefunden, und weiß ich nicht was ich denken soll, daß Herr Mattheson ganz falsche Worte, die niemals im Prinz gestanden haben, anführet. Diese Worte stehen im Prinzen an dem von Herrn Mattheson bemerckten Ort: »Tertia minor gehet in octavam niemals zierlich, weder »ascendendo noch descendendo, doch wird von »denen compositoribus dieser Progressus gebraucht, »wenn die obere Stimme in tonum, die untere in »Quartam hinauf steigen (*). Motu contrario »aber gehet sie in Octavam &c. Prinz redet also nicht von vollstimmigen Sachen, noch vielweniger billichet er den Gang des Herrn Matthesons. Seine Meinung ist ia ausdrücklich, man gehe niemals zierlich aus der kleinen Terz in die Octave in der geraden Bewegung, weder im Aufsteigen noch im Absteigen; die Componisten aber brauchten den Satz, wovon ietzo die Rede ist. Er sagt also nicht, daß er gut sey, sondern führet nur an, daß er gebrauchet werde. Prinz redet derohalben vielmehr wider als vor Herrn Mattheson, indem er gleich in dem 12 §. drauf sagt: Es ist ein Fehler, wenn beyde Stimmen zugleich auf- oder abspringen, und gibt folgende zwey Exempel Tab. V. num. 11. Hieraus mag ein unpartheyischer Leser selbsten urtheilen, ob er Herrn Mattheson oder mir Beyfall geben kan. Herr **Mattheson** wird sich wohl geirret haben, nicht M. Mizler, wie §. 17. Herr Mattheson geschrieben, aber, wie eben dargethan worden, sehr schlecht erwiesen.

Wir

(*) Man siehet deutlich, daß diese Regel von der geraden Bewegung zu verstehen sey.

Wir kommen nun auf die grose Terz, von welcher man in den Einklang ohne Fehler mehrentheils gehen kan. Doch wollten die Alten solches nicht zugeben, wenn es durch einen Quartenfall geschahe, wie Tab. V. num. 12. Auch wird von vielen nicht gebillichet, wenn in diesem Fall die Oberstimme eine Quinte, und die untere eine kleine Terz herunter fällt, wie Tab. V. num. 13 Meine Meinung ist, man solle dergleichen kahle Säze in zweystimmigen Sachen vermeiden, wenn nicht die höchste Noth solches erfordert. Bey vielen Stimmen aber dächte ich, hätte es nicht viel zu bedeuten, wenn dergleichen Dinge in den Mittelstimmen vorkommen.

Aus der grosen Terz kan man allzeit zur kleinen kommen, wenn nur die Sprünge nicht gar zu wunderlich sind. Prinz wollte nur von Terzensprung wissen. Ich pflichte aber Herrn Mattheson bey, welcher den Quartensprung beeder Stimmen auf und nieder zulässet, wie Tab. V. num. 14.

Aus der grosen Terz in eine andere grose Terz zu gehen brauchet mehr Behutsamkeit, und werden zwey grose Terzen selten fortgesetzet. Herr Mattheson gibt ein Exempel von vier grosen Terzen, die Stuffenweise auf einander folgen; dergleichen Exempel aber sind nicht nachzumachen, weil sie in der That harte klingen. Siehe solches Tab. VI. num. 1. Unrecht soll es auch seyn 1. **wenn beede Stimmen ordentlich hinauf oder herunter steigen, und grose Terzen machen. 2. Wenn sie beede in die grose Terz hinauf- oder herunterspringen.**

Was das erste Verbot anlanget, so hat man es heut zu Tage völlig aufgehoben, indem die besten Meister drey grose Terzen sowol im Auf- als Absteigen zu setzen gar kein Bedenken tragen, obgleich in der That unharmonische Verhältnisse wirklich dabey vorkommen. Man sehe die Exempel Tab. VI. num. 2. und 3. Im Absteigen sind drey grose Terzen noch leidlicher als im Aufsteigen, und halte ich davor, daß man im Aufsteigen solche in zweystimmigen Sachen nicht gebrauchen solle, obgleich die Töne in der Leiter liegen. Das Springen in die grose Terz aber taugt gar nichts, wie Tab. VI. num. 9. zu sehen. Man kan ja solches viel besser haben, wenn der Baß in die grose Sexte herunter tritt, wie Tab. VI. num. 10.

Nun folget der Gang aus der grosen Terz in die Quinte, welcher in der Gegenbewegung, da beyde Stimmen schrittweise von einander gehen, nicht geschehen kan. Siehe Tab. VI. num. 11. Doch mag es wol in vielen Stimmen geschehen, wenn die Sexte darzwischen kommt, wie Tab. VI. n. 4. Herr Mattheson meint, es wäre kein so groses Verbrechen nicht, wenn man auch in zwey Stimmen aus der grosen Terz in die Quinte gienge, und gibt Tab. VI. num. 5. ein Exempel, welches meines Erachtens zu verwerfen ist, weil es kahl klingt, und mit leichter Mühe besser gemacht werden kan. Wenn man aus der grosen Terz in die Quinte gehen will, so ist die Seitenbewegung die beste, die gerade aber taugt gar nichts, weil allezeit verdeckte Quinten vorkommen.

Von

Von der grosen Terz in die kleine Sexte gehet man am besten in der Gegenbewegung, auch in der geraden Bewegung, da aber die eine Stimme nur eine Terz springen darf. Hierbey muß ich was anmerken, so Herr Mattheson diesmal nicht beygefallen ist. Nämlich man kan in der Seitenbewegung aus der grosen Terz über sich nicht in die kleine Sexte kommen, darum weil solcher Ton nicht in der Leiter liegt, und zu den Tönen der Leiter, die der Anschlag der grosen Terz sogleich angibt, keine gute Verhältnis hat. Unter sich aber ist ein einziger Fall, folgender Gestalt: Tab. VI. num. 6. als da die kleine Sexte in der Leiter vorkommt.

Aus der grosen Terz kan man nicht in die grose Sexte gehen, wenn beyde Stimmen zugleich hinauf- oder herunterspringen, und unharmonische Verhältnisse machen, wie Tab. VI. num. 7. und 8. Sind aber die unharmonischen Verhältnisse nicht vorhanden, kan solches in der geraden Bewegung wohl geschehen. Von der Gegen- und Seitenbewegung verstehets sich vorhin.

Endlich kan die grose Terz in die Octave in der Gegenbewegung, nicht aber in der geraden gehen, weil allzeit verdeckte Octaven bey der letztern vorkommen. In den Mittelstimmen aber macht man hierin eine Ausnahme. Bey allen diesen Regeln ist überhaupt zu merken, daß vieles auf den Styl ankommt. Denn was bey einer hurtigen Melodie angeht, läßt sich nicht auch bey andern Umständen, zumal bey wenig Stimmen, die langsam abgespielet werden, so leicht thun.

Zum Beschluß dieses Hauptstückes bringt der Herr Verfasser noch Exempel von der verkleinerten und vergröserten Terz bey. Siehe Tab. VII. num. 1 und 2. Der Gebrauch dieser Intervallen ist wol nicht sonderlich, und mehr in der Einbildung als in der Natur gegründet. In dem Exempel num. 2. ist die so genannte vergröserte Terz in der That die Quarte, die hernach zur grosen Quarte und ordentlich aufgelöset wird. Ein guter Freund aus N. * schrieb ohnlängst diese Worte an mich: „§. 50. p. „274. des vollkommenen Capellmeisters finden sich „ein Paar, Herr Mattheson sauer gewordene Bey„spiele. Das erstere soll die verkleinerte Terz vor„stellen; Es sind aber auf der vierten Baßnote die „grose Terz und kleine Quinte. In beyden Exem„peln lauter Hamburgische Consonanzen.

## Sechstes Hauptstück.

# Von den Quinten und ihrer Folge.

Aus der Quinte gehet man in den Einklang in der Gegenbewegung, und in die kleine Terz sowol in gerader als widriger Bewegung, wobey die unförmlichen Sprünge zu vermeiden sind. In die grose Terz aber kan man nicht sowol in der geraden Bewegung schreiten, weil allzeit verdeckte Quinten sich blicken lassen, welches aber in Mittelstimmen nicht geachtet wird. Wenn beyde Stimmen sich Stuffenweise bewegten in der Gegenbewegung, wie Tab. VII. num. 3 und 4, ward solches von den ältern Componisten verworfen, ietzo aber macht man sich gar kein Gewissen mehr auf diese

Art

Art von der Quinte in die grose Terz zu gehen: Und in der That bedeutet diese unharmonische Verhältnis gar nichts, weil die Tone davon in der Leiter liegen, und unsere Ohren sich nun daran gewöhnet haben.

Aus der Quinte schreitet man in die kleine Sexte in der widrigen und Seitenbewegung, wobey aber die ungeschickten Sprünge ausgenommen werden. **Bernhardi** will nicht haben, daß der Baß aus der Quinte eine Sexte hinauf springen soll, wenn die Oberstimme eine Stuffe herunter gehet, wie Tab. VII. num. 5. welches wol im Capellstyl Unbequemlichkeit verursachen mag, in andern Schreibarten aber nichts auf sich hat. Wenn aber der Baß eine grose Sexte hinaufspringet, da die Oberstimme einen Ton heruntergehet, so verursachet das unharmonische Verhältniß der Septime allerdings einiges Bedenken, wie Tab. VIII. num. 1. zu sehen.

In der geraden Bewegung kan man aus der Quinte nicht wohl in die Sexte, sie sey klein oder groß, schreiten, weil entweder verdeckte Quinten vorkommen, oder sonsten die Harmonie zerrissen wird. So denke ich; da hingegen Herr **Mattheson** schon freygebiger ist. Drum taugen nach meiner Meinung alle Gänge Tab. VIII. num. 2. a, c, d, e, f nichts, in welchen allen verdeckte Quinten stecken, nach Anmerkung der kleinen Noten. Der Gang b ist noch der beste drunter, ob er gleich auch nicht völlig gut ist, weil ein solcher Sprung geschiehet, der die Ungewißheit der Tonart verursachet. Ob zwar gleich alle Gänge von der Quinte in die grose

und kleine Sexte in der geraden Bewegung über-haupt fehlerhaft sind, so möchten doch wohl die zwey Sätze Tab. VIII. num. 3. und 4. eine Ausnahme verdienen. Von der Quinte und Octave kan man nur in der Seiten- und Gegenbewegung gehen, ohne verdeckte Octaven zu machen.

Der Herr Verfasser kommt nun auch auf die kleine Quinte, welche er ohne Grund vor eine Consonanz hält, wie schon im vorhergehenden Theil S. erwiesen worden. Diese kleine Quinte, die auch die falsche heisset, wird **erstlich** in die Terz aufgelöset, wie Tab. VIII. num. 5. **Zweytens** wird sie verzögert, daß erst die Quarte draus wird, und alsdenn in die Terz schreitet, wie Tab. VIII. num. 6. Herr **Mattheson** macht hier unnöthige Umstände. Er sagt: „Die Auflösung verrichtet die Quarte „dem äusserlichen Ansehen nach; aber im Grunde „ist hier die kleine Quinte nicht eigentlich gebun-„den, und wird nur zufälliger Weise durch die An-„näherung des Basses zu einer Quarte, welche als „eine unstreitige Dissonanz durch die kleine Quinte „nur vorbereitet, und hernach ordentlich in die Terz „aufgelöset wird.„ Die Auflösung dem äusserlichen Ansehen nach; daß die kleine Quinte im Grunde eigentlich nicht gebunden sey; und die zufällige Annäherung des Basses, verursachen in diesem Fall bey mir dunkle Begriffe. **Drittens** soll die kleine Quinte in ihres gleichen ohne Bindung und Lösung gehen, wie im Satz Tab. VIII. num. 7. wahrzunehmen. Der Herr Verfasser dieses neuen Satzes sagt selbsten, daß sich die kleine Quinte an der kleinen Septime eine Gehülfin und an der vier- bis

fünf-

fünfstimmigen Harmonie eine würdige Bedeckung verschaffe, ohne welche beyde Umstände sich die Sache nicht so leicht thun lassen würde. Ein ganzer Musikus hätte ihn über dessen Verfertigung angetroffen, und gesagt: **er sey vollkommen schön und neu:** Er gestünde aber aufrichtig, daß ihn **Johann Theile** darzu Anlaß gegeben hätte. Ich wünsche Herr **Mattheson** viel Glück wegen der glücklichen Erfindung dieses schönen und neuen Satzes, mit Bitte, er möchte die Harmonie noch mehr auf andere Art bereichern. Ist es mir aber vergönnt, so will ich auch andere von dieser ungemeinen Schönheit unterrichten, in Hoffnung, Herr Mattheson werde es mir Dank wissen, daß ich seine schöne Erfindungen auch denienigen bekannt mache, die nicht so glücklich sind, den vollkommenen Capellmeister zu besitzen. Die **erste** Schönheit ist, daß in den äusersten Stimmen zwey kleine oder so genannte falsche Quinten unmittelbar auf einander folgen, in den Tonen, die Tab. VIII. n. 7. mit Kreutzen bemerket sind. In den Ohren der ältern Componisten war zwar solches ein Greuel, wovon auch noch ietzo viele angesteckt sind; seit dem aber Herr Mattheson die falsche Quinte zur Consonanz gemacht und solches im vollkommenen Capellm. III. Theil, drittes Hauptstück p. 253. sehr wohl erwiesen, fällt diese Grille der Aeltern hinweg. Genug, es ist schön: zumal in der äusersten Stimme. Wer es nicht glauben will, der spiele sich nur selbsten die beyden äusersten Stimmen vor, so wird ihm der Glaube wohl in die Ohren kommen. Die **andere** Schönheit ist, daß der Alt mit dem Diskant sich wider Vermuthen einen hal-

ben

den Ton erhöhet, und den natürlichen Ton seiner Leiter verlässet, welches gut klinget, wie Tab. VIII. n. 8. Die kleine unharmonische Verhältnis, so dabey vorkommt, bedeutet nicht viel. Genug es ist eine Schönheit, zumal da sie sich zu eben der Zeit hören läßt, als die erste Schönheit. Wenn Schönheit auf Schönheit kommt, so muß es ia schön seyn. Die **dritte** Schönheit macht der erste Tenor mit dem Diskant, indem diese Stimmen aus der grosen Sexte in die falsche Quinte in der geraden Bewegung gehen, wie Tab. VIII. n. 9. Sonsten ist wohl verboten gewesen, daß keine verdeckte Quinte vor einer falschen vorhergehen solle, auch nicht leicht in Mittelstimmen; hier aber ist es ein anders. Der Tenor muste inschreiten, um sogleich den Ton e, der hier so vortrefflich klingt, verdoppeln zu können. Die vierte Schönheit, die zwar ganz gering ist, mag seyn, daß der Alt mit dem andern Tenor eine grosse und ordentliche Quarte nacheinander hören läßt. Zwey ordentliche Quarten nacheinander in den Mittelstimmen ist was altes, eine grosse und ordentliche aber nacheinander schon was neues und bessers, wie Tab. VIII. n. 10. Alle diese Schönheiten gründen sich bloß auf die guten Verhältnisse, so die Töne gegen einander haben, indem man iähling aus der angegebenen Leiter in eine ganz fremde Leiter, die einen halben Ton tiefer lieget, ausweichet. Denn der Satz ist eigentlich wie Tab. VIII. num. 13. oder 14. Man höre nur, ob er nicht schön klingt, und ob Herr Mattheson nicht was vollkommen schönes und neues erfunden? Man muß aber besser hören als der Erfinder.

Vier-

**Viertens** schreitet die kleine Quinte in die kleine Sexte. Einmal mit anschlagenden Noten Tab. VIII. num. 11. Hernach auch mit durchgehenden Tab. VIII. num. 12.

**Fünftens** kan die kleine Quinte zur kleinen Septime werden. Endlich soll sie **sechstens** auch in die Octave gehen können, und hat Herr **Mattheson** deswegen das Exempel gegeben, so Tab. IX. num. 1. stehet. Dieses Exempel aber taugt nach meiner Meinung deswegen nichts, weil in den äusersten Stimmen verdeckte Octaven vorkommen, wie Tab. IX. num. 2. ausgedruckt ist; gleichwohl meint Herr Mattheson, es sey auserordentlich gut.

Zum Beschluß dieses Hauptstückes erwähnt der Herr Verfasser noch der überflüßigen Quinte, und merket an, daß sie auf zweyerley Weise gebrauchet und iederzeit in die grose Sexte aufgelöset werde. Einmal, wenn der Baß verharret und die Oberstimme einen halben Ton steiget, wie Tab. IX. n. 3. Zum andern, wenn die Oberstimme ihren Klang behält und der Baß durch einen halben Ton herunter tritt, wie Tab. IX. num. 4. und liese sich solche nur in der weichen Tonart gebrauchen, sonst nicht. Es ist aber nicht an dem: man kan sie auch in der harten Tonart anbringen. Siehe Tab. IX. num. 5.

## Siebendes Hauptstück.
## Von den Sexten.

Aus der kleinen Sexte kan man in der geraden Bewegung nicht in den Einklang, wie in der Seiten und Gegenbewegung, wohl aber in die kleine und grose Terz, auch in der geraden Bewegung gehen,

wenn

wenn keine unharmonische Verhältnisse solches verhindern.

In die Quinte ist gleichfalls der Gang von diesem Intervall wegen der allzeit vorkommenden verdeckten Quinten in der geraden Bewegung fehlerhafft, wie Tab. IX. num. 6. 7. 8. zeiget, wohl aber kan solcher in der Seiten- und Gegenbewegung vor sich gehen.

Von einer kleinen Sexte zur andern kan man ebenfalls nicht in der geraden Bewegung schreiten, wegen des unharmonischen Verhältnisses, wovon Tab. IX. num. 9. und 10. Exempel stehen. Ja dieses kan auch in der Gegenbewegung nicht geschehen, wo die unharmonische Verhältnis sich hervor thut, wie das Beyspiel Tab. IX. n. 11. lehret. Es giebt aber auch leidlichere Gänge der kleinen Sexte in ihres gleichen, wie Tab. IX. num. 12. 13. 14. 15.

Zwey kleine Sexten, die einen halben Ton fortschreiten, brauchet man heute zu Tage mit Genehmhaltung des Gehöres in der geraden Bewegung sehr häufig, wie Tab. IX. num. 16. Nicht so gut ist es, wenn solche einen ganzen Ton fortschreiten, als, da die Leiter allzuschnell verändert wird, und in der That Octavenmäßig klingt, wie schon in dieser Schrifft anderswo erwiesen worden. Siehe ein dergleichen Beyspiel Tab. IX. num. 17.

Aus der kleinen Sexte in die Grose gehet man in allen drey Bewegungen sehr gut. Solten aber unharmonische Verhältnisse vorkommen, so verstehets sich vorhin, daß alsdenn der Gang nichts tauget.

Endlich gehet man von der kleinen Sexte in die Octave in der Seiten- und Gegenbewegung, nicht

aber

aber auch in der geraden, als da allzeit verdeckte Octaven vorkommen Ueberhaupt ist dieser Gang wegen der kahlen Harmonie in den äusersten Stimmen zu vermeiden, es sey denn, daß er den Aufschlag des Tactes trifft, eine gute Folge, oder Cadenz sammt der Gegenbewegung hat, wie Tab. X. num. 1.

Von der grossen Sexte gehet man nicht in den Einklang, auser in vollstimmigen Sachen, in den Mittelstimmen zur Noth; hingegen kan die Fortschreitung in die kleine und grose Terz in allen dreyen Bewegungen geschehen, nur die unförmlichen Sprünge und unharmonischen Verhältnisse, wie leicht zu erachten, ausgenommen.

Von der grosen Sexte schreitet man in die Quinte nur allein ohne Fehler in der Seitenbewegung, indem bey der geraden allzeit verdeckte Quinten, und in der Gegenbewegung nackende Harmonien hervorkommen, der unharmonischen Verhältnisse zu geschweigen; iedoch können besondere Umstände vorwalten, unter welchen es auch in der geraden Bewegung noch leidlich ist, wie Tab. IX. num. 2. Wollte man aber eben dieses in langsamern Noten versuchen, würde es schon verwerflich werden, wie Tab. X. n. 3. welcher Satz iedoch durch blose Puncte bey der dritten und fünften Basnote und bey der vierten Diskantnote verbessert werden kan, wie Tab. X. num. 4. Ein gutes Exempel von der Fortschreitung der grosen Sexte in die Quinte in der widrigen Bewegung habe ich Tab. X. num. 5. hingesetzet.

Von der grossen Sexte in die kleine ist der Gang am besten in der Seitenbewegung und in der geraden Stuffenweise, iedoch kan solches auch sehr wohl

in

in der Gegenbewegung geschehen, und ist es eben so selten nicht, wie Herr **Mattheson** meinet. Ich habe von dem letztern Fall ein Paar Exempel gegeben Tab. XI. num. 1. und 2. Eben so kan man auch von einer grossen Sexte zur andern in der geraden und Gegenbewegung schreiten, wobey einem iedem von selbsten einfallen wird, daß die unharmonischen Verhältnisse nebst den unförmlichen Sprüngen zu vermeiden sind.

In die Octave kan man von der grosen Sexte nur in der Seiten und Gegenbewegung gehen, indem bey der geraden Bewegung sich iederzeit verdeckte Octaven einfinden.

Nun redet der Herr Verfasser auch von der verkleinerten und übermäßigen Sexte, und derselben Gebrauch in der Harmonie, denn in der Melodie wüste man noch nichts von derselben Nutzen. Es wird wohl der Mühe werth seyn, das Exempel Tab. XI. n. 3. worinn der Herr Verfasser den Gebrauch der verkleinerten Sexte vortragen will, genauer um der Anfängerwillen zu beleuchten, damit sie nicht dadurch auf Irwege gerathen. Man sollte es kaum glauben, daß ein so beiahrter Tonforscher, ein Weltberühmter **Mattheson**, auf dergleichen Ausschweifungen gerathen könnte. Wo ich nicht wüste, daß Herr **Mattheson** das Unglük gehabt, sein Gehör durch einen natürlichen Zufall zu verlieren, würde mich niemand bereden können, daß es von ihm wäre, weil es gar zu greßlich in gesunden Ohren klingt. Bey so gestalten Umständen aber, die ihm nicht beyzumessen sind, ist er in diesem Fall allerdings zu entschuldigen.

Im

Im ersten Tact macht die letzte Note mit dem Anfang des andern Tactes ein Paar unleidliche verdeckte Quinten, wie Tab. XI. n. 4. ausgesetzt ist. Dieses ist allzeit ein Fehler gewesen, und hätte es Herr **Mattheson** auf folgende Art Tab. XI. n. 5. gar leicht besser machen können, wenn er ia dieses Intervall gebrauchen wollen, das doch mehr in der Notenschreiberey und in der Einbildung als in der Natur gegründet ist.

Hernach ist von vierten zum fünften Tact ein unleidlicher Gang angebracht, der eigentlich in zwey grossen Quarten bestehet, welches leicht hätte vermieden werden können, wenn im fünften Tact zu gis statt des halben Schlags d zwey Viertel, e, d, wären gesetzt worden.

Ueberdies sind die schnellen Ausschweifungen in die entferneſten Tonarten unerhört. Der Satz soll aus c moll gehen, wie der Anfang und das Ende lehret, und Herr Mattheson weichet erstlich in d dur, hernach in e dur, dann in a moll aus, welches alles vielleicht um des Wohlklangswillen (euphoniæ causa) geschehen, wie die dritte verkleinerte Sexte im achten Tacte, bey welcher man billich ruft: **Ihr Freunde halt't die Ohren zu.**

Ich verwerfe hiemit nicht den Gebrauch der so genannten verkleinerten Sexte, Herr Mattheson aber hat sie nur nicht am rechten Orte hier angebracht, und ein Exempel ohne Exempel gegeben. Da aber tadeln keine, sondern besser machen, nur eine Kunst ist, so will ich auch das letztere versuchen.

Die verkleinerte Sexte wird am besten in den weichen Tonarten auf der Quarte der Leiter, wenn

man solche einen halben Ton erhöhet, angebracht: darum weil in diesem Fall alle hierbey vorkommende Tone der Oberstimme, die die Melodie macht, schon in den Leitern liegen, die auf das genaueste mit einander verwandt sind, und dahero auch wegen der guten Verhältnisse dieser Tone eine gute Melodie machen, wie das Exempel Tab. XI. num. 6. beweisset.

Von der übermäßigen Sexte führet der vollkommene Capellmeister gleichfalls ein unvollkommenes Beyspiel an, wovon man sich selbsten Tab. XI. n. 7. überzeigen mag.

## Achtes Hauptstück.

## Von der Octave.

Ein Tag lehrt den andern. Dieses Sprüchwort macht Hr. Mattheson auch von sich wahr. Im dritten Hauptstück dieses Theils hat er die verminderten und vergrösserten Intervallen zum Theil als Consonanzen angegeben, hier aber spricht er: **alle verminderte und vergrösserte Consonanzen haben nur lahme Beine und ein erbetteltes Gefolge. Ihr gar zu häufiger Gebrauch macht die Harmonie mehr fremd, als gut.** Er nennet sie auch **gebrechliche Intervalle. Hr. Mattheson** widerruft hier recht scharfsinnig seine Meinung auf eine verdeckte Art, und hält wol vermuthlich die Consonanzen mit lahmen Beinen nun vor Dissonanzen. Denn das wäre ein Widerspruch: eine Consonanz mit einem lahmen Bein: ein Consonanz ein gebrechliches Intervall, welche man aber

bey

bey sogestallten Sachen Herr **Mattheson** nicht zumuthen kan.

Er hält nichts von der verminderten und überflüßigen Octave, weil wohl in der Mitte eines Systematis die Verschiedenheit der Theile, nicht aber in den äusersten Enden seyn könnte, als welches wider die Regeln der Natur und der Meßkunst wäre. Es ist also nur eine Octave, aus welcher man in dem Einklang, auch in die kleine und grose Terz gehen kan, wenn keine unharmonische Verhältnisse vorkommen. Die Exempel Tab. XII. n. 1. billichet Herr Mattheson, bey mehreren Stimmen; sie taugen aber gar nichts auch bey vielen Stimmen in den beyden äusersten, weil sie gesunden Ohren unerträglich sind. In Herrn **Matthesons** hier angeführten Exempeln sind noch verdeckte Octaven darzu mit angebracht.

Aus der Octave schreitet man in die Quinte am besten in der Seitenbewegung, niemals gut in der geraden, als da allzeit verdeckte Quinten vorkommen, in der Gegenbewegung muß es noch einiger Massen angehen.

In die kleine und grosse Sexte gehet man aus diesem Intervall in allen drey Bewegungen, wo keine unharmonische Verhältnisse darzwischen kommen. Die gerade Bewegung aber ist in äusern Stimmen nicht leicht zu gebrauchen, indem doch immer verdekte Octaven sich blicken lassen.

Daß man aus einer Octave nicht in die andere gehen könne, ist vorhin bekannt.

## Neuntes Hauptstück.

# Vom unharmonischen Queerstande.

Der Herr Verfasser beschreibet die unharmonische Verhältnis: **wenn sich zwey solche Klänge in zwey verschiedenen Stimmen gleich nach einander hören lassen, die man sonst nicht, ohne ungemeinen Mislaut zusammen bringen kan.** Die Ursach ist, weil dadurch der Grund verändert wird, oder, wie ich davor halte, auf einmal und allzuschnelle Töne einer andern Leiter vorkommen. Dergleichen Exempel sind Tab. XII. n. 2. Vor leidliche unharmonische Verhältnisse hält Herr Mattheson den Gang von der Quinte in die grose Terz oder umgekehrt, wie Tab. XII. num. 3. zu sehen. Noch besser sollen die Exempel Tab. XII. n. 4. seyn, die aber meines Erachtens schlechter sind, als n. 3. weil man zu geschwind aus einer Tonart in die nebenliegende Tonart, die wenig Verwandschafft mit der vorhergehenden hat, gehet. Doch können sie, wie n. 5. 6. durch Puncte besser gemachet werden. Wenn das unharmonische Verhältnis eine übermäßige Quinte ausmachet, wie Tab. XII. n. 7. 8. so fällt es gleichfalls nicht allzuwohl ins Gehör, kan aber wie n. 9. 10. gar leicht verbessert werden. Unrecht hält man wohl Tab. XII. n. 11. und 12. vor unharmonische Verhältnisse, welche ganz wohl ins Gehör fallen. Die unleidlichsten und deswegen die vermerklichsten unharmonische Verhältnisse sind diejenigen, die eine kleine Secunde ausmachen, wie Tab. XII. n. 1. 2. und 13. 14. zu sehen und zu hören sind. Die Ursach, warum

rum sie nicht klingen können, ist auch leicht zu begreifen, nämlich weil die Tonart dadurch sehr ungewiß gemachet wird, da die Terz der Tonart hintereinander weich und hart ist. Es ist gewisser masen ein musikalischer Widerspruch, indem eine Tonart nicht zugleich hart und auch zugleich weich seyn kan. Hierin steckt der Knoten der unharmonischen Verhältnisse, welchen Herr **Mattheson** unaufgelöst gelassen.

Ueberdies gibt es auch unharmonische Verhältnisse in der Melodie, so wohl als in der Harmonie. Tab. XII. num. 15. ist ein solches Exempel. Hieher aber gehören nicht diejenigen Sätze, in welchen die kleine Terz unmittelbar auf die grose, oder die grose unmittelbar auf die kleine bey unverändertem Basse folget. Endlich ist zu merken, daß es unharmonische Verhältnisse gibt, die wohl ins Gehöre fallen, und dahero auch wohl zu gebrauchen sind. Denn nicht alles, was sich nicht harmonisch verhält, ist zu verwerfen; sonsten müste man sich der Dissonanzen überhaupt enthalten, welche alle sich nicht harmonisch verhalten. Die eigentlichen unharmonischen Verhältnisse sind nur diejenigen, die auf einmal fremde Töne in die Tonart einführen, und besonders bey den Haupttonen der Leiter. Z. E. wenn in einem Ton aus c moll folgender Satz Tab. XII. num. 16. vorkommt, und also bey der Quarte der Leiter, so kan solcher sich wohl hören lassen, so wohl als diejenigen sogenannten unharmonischen Verhältnisse in den weichen Tonarten, in welchen erstlich ein anderes Intervall darzwischen kömmt, und hernach auch die Töne, so das unharmonische Verhältnis ausmachen sollen in der Leiter selbsten liegen, nämlich

lich einmal der eine Ton im Aufsteigen und der andere im Heruntersteigen, wie Tab XII. n. 17. aus der weichen Leiter. Die Fortsetzung folget künfftig.

## III.

# Gradus ad Parnassum

oder

# Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition,

Auf eine neue gewisse und bishero noch niemals in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachten Art ausgearbeitet von Johann Joseph Fux, weiland Seiner Kayserlichen und Königl. Catholischen Majestät, Carls des VI. Ober-Capellmeister. Aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt, mit nöthigen und nützlichen Anmerkungen versehen und herausgegeben von **Lorenz Mizlern**, der freyen Künste Lehrer auf der Academie zu Leipzig. Mit sieben und fünfzig Kupfertafeln in Quart. Der Text 1 Alphabet 3 Bogen in 4. Leipzig im Mizlerischen Bücherverlag.

**Der Preis 1 Thaler 12 Groschen.**

Die erste lateinische Herausgabe von diesem Buche ist im Jahr 1725. zu Wien zum Vorschein gekommen, und gar bald durch ganz Europa verführet worden, so daß es schon einige Jahre her

nicht

nicht mehr zu bekommen gewesen. Es haben dahero verschiedene von den Kennern und Liebhabern der musikalischen Composition mich ersuchet, daß ich dieses Buch ins Deutsche übersetzen und mit Anmerkungen versehen möchte, welches ich um so viel eher unternommen, iemehr ich schon vorhero überzeugt war, daß diese regelmäßige Anführung zur musikalischen Composition das beste Buch unter allen ist, so wir von der practischen Musik und derselben Composition zur Zeit haben. Fux war in seinem Leben ein groser und sehr berühmter Componist. Er besaß nicht nur viele Wissenschafften, die zur Einsicht der Musik nöthig sind, sondern er hat es auch in der glücklichen Ausübung derselben so weit gebracht, daß er die ansehnliche Stelle eines Kayserlichen Obercapellmeisters bey dreyen Kaysern, Leopold, Joseph, und Carl den VI. mit vielem Beyfall begleitet, und in grosen Gnaden bey solchen gestanden: wie denn Carls des VI. Kayserliche Majestät glorwürdigsten Andenkens dieses Buch unserm Verfasser heraus zu geben, selbsten befohlen, und die Kosten darzu hergegeben haben, wie der Verfasser in der Zuschrifft der lateinischen Herausgabe an Kayser Carl den VI. meldet. Es sind in dieser Schrifft die ersten Gründe der Setzkunst enthalten, die sich auf die unveränderlichen Regeln der Harmonie gründen, welche allzeit gewesen sind, die noch sind, und auch iederzeit bleiben müssen, so lange dieses Weltgebäude in ihrem Zusammenhang, und die Regeln, nach welchen solches da ist, sich nicht verändern, es mag im übrigen die Einkleidung in der Musik sich

verändern wie sie will. Es ist so eingerichtet, daß ein Anfänger stuffenweise mit leichter Mühe die Composition daraus erlernen, und dadurch gleichsam als wie auf einer Leiter zu dem Gipfel dieser Wissenschafft hinausteigen kan. Was diese deutsche Herausgabe betrifft, so ist solche nun brauchbarer als die Lateinische, weil der Uebersetzer solche nicht nur rein deutsch übersetzet; sondern auch hier und dar was verbessert, und viele nützliche Anmerkungen hinzugesetzet. Es ist hier weiter nichts mehr anzumerken, als der völlige Innhalt nach den Capiteln.



XXII.

änderung und Vorausnehmung.
Von Tonarten.
Von den verschiedenen Sätzen der Fugen.
Vom Geschmack.
Vom Kirchenstyl.
Vom Styl a Capella.
Vom vermischten Styl.
Vom Styl im Recitativ.

Uebrigens ist der Druck und das Papier gut, auch so ziemlich aus der Druckerey corrigirt. Die Kupferplatten sind leserlich und richtig gestochen.

IV.

# Musikalische Neuigkeiten.

## Braunschweig.

Allhier ist einige Zeit her eine musikalische Wochenschrifft unter dem Titel der musikalische Patriot zum Vorschein gekommen. Es sind verschiedene nützliche Sachen darin enthalten, und soll im nächst folgenden Theil das vornehmste daraus angemerket werden. Es sind allbereit dreyßig Stücke davon heraus.

## Mayntz.

### Verzeichniß der Churfürstl. Mayntzischen Hof- und Kammermusik, wie sie im Jahr 1742. gestanden.

Capellmeister Herr Johann Ondrat Scheck, aus Böhmen.

Con-

Concertmeister Herr Ignatius Schwachhoffer, aus Maynz.

Sängerinnen Frau Margaretha Urspringerin, Diskantistin.

" " Frau Maria Weissin, Diskantistin.

" " Frau Maria Theresia Schwachhöfferin, Altistin aus Würzburg.

## Herren Musici.

Herr Gottfried Reber, aus Maynz.
Herr Joseph Schwachhoffer Violoncellist, aus Maynz.
Herr Andreas Schwachhoffer Violinist, aus Maynz.
Herr Joseph Krell, Violinist.
Herr Paul Snovada, Violoncellist, aus Böhmen.
Herr Paul Jacobi, Tenorist und Violonist.
Herr Gotthard Simer, Bassist.
Herr Joh. Michael Scheffel, Organist.
Herr Wolfgang Wolf, Querflötist.
Herr Gerhard Freyhold, Oboist.
Herr Michael Mayer, Fagotist.
Herr Antonius Schwachhoffer, Violinist, der drey vorhergehenden Herrn Schwachhöffer Bruder.

Herr Peter Kraus, Fagotist.
" " Jacob Dennhöffer, Calkant.

Hof-

## Hoftrompeter.

Herr Sebastian Lambtmann, aus Maynz.
- - Joh. Michael Neugebauer.
- - Joh. Caspar Richter.
- - Jacob Lomger.
- - Gottfried Reinhardt.
- - Wilhelm Lambtmann, aus Maynz.
- - Carl Seitz.
- - Anton Bitsch.
- - Franciscus Blasched.
- - N. Glasschneider.

## Pauker.

Herr Joh. Georg Regal.

*

## Nürnberg.

Allhier sind einige Oden in der Tyrosischen Kunsthandlung herausgekommen. Sie sollen gut seyn, ich kan aber noch nichts davon sagen, weil ich noch nicht Zeit gehabt sie anzusehen. Im folgenden Theil sollen practische Anmerkungen darüber erscheinen. Unsere Zeit ist glücklich, daß der Mangel, so wir ehedem an Oden gehabt, itzo so reichlich ersetzet wird. Man drohet an einigen Orten auch dergleichen Oden herauszugeben, und kan es der Welt wohl gegönnet werden, daß sie mit so leicht zu verdauender Speise nun recht überschüttet wird, da sie vor diesem gar nicht auf die Tafel gebracht worden.

Drey-

# Dreyfaches Register über den zweyten Band der Musikalischen Bibliothek.

## Erstes Register,

Welches den Inhalt dieses ganzen Bandes zeiget.

### I.



VII.

# II.

tung, wie man einen Generalbaß oder auch Hand-stücke in alle Töne transponiren könne.

VI. Telemanns Nachricht von P. Castels erfundenen Augenorgel oder Augenclavicimbel.

VII. Lorenz Mizlers kurze Nachricht von seiner Erfindung, wie man Claviere und besonders Clavicimbel mit völlig aufgelösten Gummicopal lakiren solle, daß solche viel besser als roh klingen.

VIII. Eben desselben Verantwortung auf Joh. Matthesons Zugabe in der Ehrenpforte, welche des erstern Sammlung von Oden betrifft.

IX. Merkwürdige musikalische Neuigkeiten.

# III.

I. Herrn Prof. Gottscheds Gedanken von Opern.

II. Prinzens musikalische Kunstübung von der kleinen Sexte.

III. Venzky kleine Schulrede, worin man die von Gott bestimmte Harmonie in der Musik bewundert.

IV. Zweyte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

V. D. Ludwig Fried. Hudemanns Gedanken von den Vorzügen der Oper vor Tragedien und Comedien.

VI. Unterirdisches Klippenconcert, von den unterirdischen Geistern in Norwegen gehalten, und mit glaubwürdigen Urkunden bewiesen und herausgegeben von Mattheson.

VII. Musikalische Neuigkeiten.

# IV.

I. Sieben Schrifften, welche an die Societät der musikalischen Wissenschafften über die Frage: warum zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in der geraden Bewegung nicht wohl ins Gehör fallen, eingesendet worden.

II. Dritte Fortsetzung von Matthesons vollkommenen Capellmeister.

III. Joh. Joseph Fux Gradus ad Parnassum, oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Composition.

IV. Musikalische Neuigkeiten.

# Zweytes Register,

## Welches die vorkommenden Namen in sich enthält.

Die Römische und erste Zahl bedeutet den Theil, die andere die Seite. Stehet n dabey; so bedeutet es die Anmerkungen.

Liberat

# Drittes Register,

## Welches die vorkommenden Sachen in sich enthält.

Die Römische und erste Zahl bedeutet den Theil, die andere die Seite, und n die Anmerkungen.



Aufhe-

Uniso-

Druck-

# Druckfehler.

## I. Theil.

p. 5. Zeile 7. ließ X,7, an statt X, 7.
p. 12. unten Metastasio ließ an statt Metassasio.
p. 20. Z. 21. ein kaltes ließ an statt ein altes.
p. 47. Z. 21. und 22. Tone ließ an statt Tour.
p. 48. Z. 22. von einander unterschieden seyn, ließ an statt von einander seyn.
p. 58. Z. 16. Landsgesetze ließ an statt Bundsgesetze.
ibid. Z. 22. eines ließ an statt ienes.
p. 65. Z. 26. habe ließ an statt hätte.
p. 100. Z. 4. werden ließ an statt worden.
p. 128. Z. 28. elften ließ an statt ersten.
p. 137. Z. 12. denen zu gefallen ließ an statt deren zu gefallen.
- - Z. 13. und sie der ließ an statt und der.
p. 154. Z. 16. neueröfneten ließ an statt uneröfneten.

## II. Theil.

p. 164. Zeile 1. ließ zu reinigen an statt zu vereinigen.
p. 165. n. 5. Z. 6. ließ nützliche an statt nütze.
p. 182. Z. 3. ließ daß lebhaffte an statt lebhaffte.
p. 185. Z. 12. ließ auf der Bühne an statt an der Bühne.
eben daselbst Z. 15. ließ die Worte an statt der Worte.

p. 188. Z. ultim. ließ Alten angehen an statt Alten angenehm.

p. 190. Z. 10. ließ rauben an statt raube.

ibid. ließ das ohngefähr an statt daß

p. 194. Z. 8. ließ Elektra an statt Elektva.

eben das. Z. 23. ließ an dem Weiberschritten an statt an der Weiberschritten.

p. 209. Z. 16. ließ Orontea an statt Oroutea.

p. 210. Z. 21. ließ die grösten an statt und die grösten.

p. 219. Z. 9. ließ Jonier an statt Gonier.

p. 222. Anmerkung Z. 4. ließ altre an statt aetre.

p. 241. Z. 21. ließ dem Wort an statt das Wort.

p. 272. Z. 24. ließ müssen nach den Worten: **gute Violinen gibt** folgende eingerücket werden: da der Lack mehrentheils durch den Gebrauch sich abgeführet, ist von keiner Erheblichkeit.

p. 274. Z. 22. ließ daß sie als ein an statt daß sie ein.

eben daselbst Z. 25. ließ Schandseulen an statt Schandschulen.

eben daselbst Z. 27. ließ wäre an statt wäes.

p. 275. Z. 6. ließ stehe an statt stebe.

eben daselbst Z. 26. ließ schon so lang an statt schon lang.

p. 278. Z. 2. ließ nach an statt anch.

p. 282. Z. 2. Anmerk. ließ der Natur zu wieder, der Natur.

p. 283. Anmerkung k. Z. 1. ließ mit an statt mich.

p. 288. Anmerk. Z. 3. ließ die Nachricht, so man an statt die man.

p. 290.

p. 290. Anmerk. n. Z. 4. ließ noch zum süssen an statt nach süssen.

p. 291. Anmerk. Z. 3. ließ vermieden an statt verändert.

p. 293. Z. 8. ließ am wenigsten an statt am meisten.

## III. Theil.

p. 83. Z. 17. ließ vorzüglich an statt verzüglich.

p. 91. Z. 8. ließ ballet heroique an statt ballet herioque.

p. 98. Z. 24. ließ Ballads an statt Badlaks.

p. 107. Z. letzte ohne eine ließ Tab. IV. Fib. 7. an statt Tab. VI.

p. 111. Zeile 22. ließ aber an statt aller.

## IV. Theil.

p. 46. letzte Zeile ließ als an statt aus.

p. 79. Zeile 20. ließ als denn an statt alsdem.

p. 94. letzte Zeil ließ nicht wohl ins an statt nicht ins.

p. 103. Zeile 26. ließ Ausnahme an statt Ansnahme.

---

# Nachricht,

## Wie der Buchbinder die Kupfer im ersten und diesem zweyten Band einbinden soll.

In den zweyten Theil des ersten Bandes kommen 2. Tabellen, wie bemerket ist.

Zu Ende des dritten Theils kommt Tab. III. mit der Hand.

Zu Ende des vierten Theils Tab. IV.

Zu Ende des fünften Theils Tab. V.

Zu Ende des sechsten Theils Tab. VI.

Es ist besser man machet sie so ein, daß sie weder herausgeschlagen, noch sonsten gebrochen werden, weil die Bücher alsdenn nicht so leicht defect werden. Auch müssen die Tabellen, so zu Ende eines Theils stehen, allzeit auf solchen sehen.

## Wie die Kupfer im zweyten Band eingemacht werden.

Zu Ende des ersten Theils kommen sechs Tabellen.

Zu Ende des andern Theils, zehn Tabellen, wie bemerket.

Zu Ende des dritten Theils, acht Tabellen, wie bemerket.

Zu Ende des vierten Theils, zwölf Tabellen, wie bemerket.

Tab. I. Tom. II. part. IV.

No. 1 (a) (b) (c) (d)

No. 2. (a) (b) (c) (d)

No. 3. (a) (b) (c)

vel.

# Tab. II. Tom. II. part. IV.

No. 4 (a) (b) (c) (d)

vel.

No. 5 (a) (b) (c) (d)

vel.

No. 6. 7. 8. 9.

No. 10. 11.

4 octav. 4 Quint.

num. 12.

1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/8 1/9 1/10 1/11 1/12 1/13⅓ 1/15 1/16

240. 120. 80 60. 50 40. 30. 26⅔ 24. 21 9/11 20. 18. 16. 15.

# Tab. III. Tom. II. part IV.

1. 2. 3. — 1. 2. — 1

n. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

*motus rectus.* *mot. contr.* *m. obliquus.*

12. 13. 14. 15.

6

16. 17. 18. 19.

6. 7 — 6 6 4 — 6

20. 21. 22.

6 5

23.

Tab. IV. part. IV. Tom. II Bibliothec. mus.

fig. 1

octav. sec. octav. tert.

VIII. V. IV. mai. III. V. VIII.

| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 8. |
|---|---|---|---|---|---|---|

VIII. V. IV. mai. III min. III

mai. VI min. VI

num. 1.

n. 2. 3. 4. 5.

a. b. c.

6. 7.

6

n. 8. 9.

Tab. V. Tom. II. part. IV. Bibliothec. mus.

Num. 1.

n. 2.

n. 3.

n. 4.

el-o

n. 5.

n. 6.

n. 7.

a.

b.

n. 8.

n. 9.

10.

n. 11.

n. 12.

13.

14.

Tab. VI. Tom. II. part. IV.

Num. 1.

1. 2. 3. 4.

n. 2.

1. 2. 3.

n. 3.

1. 2. 3.

n. 4.

5.

n. 6.

n. 7.

n. 8.

n. 9.

n. 10.

n. 11.

Tab. VII. Tom. II. part. IV.

Num. 1.

n. 2.

tr.

n. 3.

n. 4.

n. 5.

# Tab. VIII. Tom. II. part. IV

Num. 1 n. 2.

a. b. c. e.

n. 3. n. 4. 5. 6.

f.

n. 7. + + n. 8 9. 10

n. 11. n. 12.

13. 14.

+ +

Tab. IX. Tom. II. part. IV. Bibl. muf.

Num. 1. n. 2. n. 3. n. 4.

n. 5. n. 6. 7. 8.

n. 9. 10. n. 11. 12. 13. 14. 15.

n. 16. 17.

Tab. X. Tom. II. part. IV.

Num. 1.

eto

n. 2.

Lento.

n. 3.

n. 4.

n. 5.

## Tab. XI. Tom. II. part. IV.

Num. 1.

n. 2.

n. 3.

n. 4.

n. 5.

n. 6

n. 7.

Tab. XII. Tom. II. part. IV.

Num. 1.

n. 2. n. 3.

n. 4. n. 5. n. 6

n. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

n. 13 14. 15. n. 16. 17.